

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La danza dei miseri destini. Il "Decalogo" di Krzysztof Kieslowski

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/23958> since 2018-04-05T15:10:18Z

Publisher:

Testo e Immagine

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Il condominio Stowski è il luogo in cui vengono colti dieci destini: il luogo in cui si rappresenta il «catalogo dell'esistenza» nell'intera gamma delle passioni e dei sentimenti umani, dall'amore alla crudeltà, dal cinismo alla vergogna. Un «catalogo» che, per ogni «voce», per ogni vita, rimanda in qualche modo al Decalogo, alle Leggi che Dio dettò a Mosè e che sono, o dovrebbero essere, la norma a cui l'uomo sottopone la propria azione. Ma l'uomo può agire senza violare quella Legge? Descrivendo questa impossibilità e le sue conseguenze, Kieslowski mostra anche perché la nostra società, pur istituendosi come «società della vergogna», non perda, o almeno non del tutto, la dimensione della colpa.

Chiara Simonigh (Torino 1972) frequenta il dottorato di ricerca in Discipline del cinema e del teatro presso il DAMS dell'università di Torino. Ha pubblicato *La carezza dell'artificio*, in *Lo specchio e le brame. Pubblicità e immaginario femminile* (Fiorinovielli, 1997) e *Un'estetica per l'arte di massa*, in *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello* (Testo & Immagine, 1998).

Lire 34.000

ISBN 88-86498-90-X



testo & Immagine

La danza dei miseri destini



Immagine e Spettacolo

Chiara Simonigh

La danza dei miseri destini

Il Decalogo
di
Krzysztof Kieslowski

testo & Immagine

C'è una stretta relazione, un reticolo, fra comunicazione e arti della visione (fotografia, pubblicità, design, nuovi media) e ambiti dello spettacolo (teatro, cinema, televisione).

Questa collana intende offrirne un panorama articolato, attraverso testi che illustrano i temi e le figure più rappresentative che animano la scena e il dibattito internazionali.

Volumi di prossima pubblicazione:

7. Edoardo Bruno
Espressione e ragione in Stroheim
8. Angelo G. Lombardi
Animali sul set
9. Cesare Musatti
Scritti sul cinema
A cura di Dario F. Romano
10. Gian Piero Brunetta
Il colore dei sogni
Iconografia e memorie
nel manifesto cinematografico italiano

Immagine e spettacolo

collana diretta da Liborio Termine

Chiara Simonigh

LA DANZA
DEI MISERI DESTINI

Il *Decalogo* di Krzysztof Kieślowski

testo & immagine

SOMMARIO

| | |
|--|-----|
| <i>La sabbia tra le dita</i> | 9 |
| Domande importanti | 9 |
| Verso il <i>Decalogo</i> | 22 |
| <i>Il condominio Stowski</i> | 33 |
| <i>Sinopsi</i> | 40 |
| <i>Nell'orditura del disorientamento</i> | 67 |
| <i>Chi è Dio? Tu lo conosci?</i> | 74 |
| Il sentimento del divino | 74 |
| Il colore scuro dell'inchiostro | 78 |
| Il nulla disorientante | 84 |
| La <i>vis vitalis</i> | 91 |
| Una presenza metafisica | 99 |
| <i>Il giogo del Destino</i> | 108 |
| Le insinuazioni del Destino | 108 |
| <i>Telos</i> | 114 |
| Gli scherzi, i bluff del Caso | 117 |
| Il Caso, il Destino, l'Identità | 121 |
| Il silenzio del Destino | 124 |
| <i>Nous e Ananke</i> | 129 |
| Ciò che poteva essere | 136 |

© 2000 Testo & Immagine s.r.l.
Prima edizione: gennaio 2000
Grafica di copertina: Gloriano Bosio - Testo & Immagine
Redazione: Roberto Marro - Testo & Immagine
Impaginazione: Testo & Immagine
Stampa: Grafica Nuova - Torino
ISBN 88-86498-90-X

| | |
|---|-----|
| <i>La denigrata eredità del Giudice</i> | 139 |
| Lo spettacolo della brutalità | 139 |
| Vittime dell'insensatezza | 147 |
| L'incerta chiarezza | 153 |
| La «colpa» | 157 |
| Il castigo cerca la colpa | 160 |
| | |
| <i>Il sentimento dello sguardo</i> | 168 |
| Al di là e al di qua dello specchio | 168 |
| Aprire dopo la mia morte | 172 |
| La forza del tabù | 175 |
| L'intimità e l'interiorità | 180 |
| La reticenza dei corpi | 185 |
| La compassione | 186 |
| | |
| <i>Drammaturgia del disorientamento</i> | 196 |
| L'inquietudine mi fa alzare ogni mattina | 196 |
| Rappresentare l'irrappresentabile, fra l'ovvio e il misterioso | 208 |
| Sotto la grande lente, il paradosso | 217 |
| | |
| <i>Appendici</i> | 227 |
| I film del <i>Decalogo</i> | 229 |
| Bibliografia | 235 |

La danza dei miseri destini

Facciamo molto per le persone che amiamo, apparentemente, ma quando ripensiamo al giorno appena trascorso, vediamo che sebbene si sia fatto tutto per loro, non ci è rimasta la forza o il tempo per stringerli fra le braccia e pronunciare una parola gentile e tenera. Le nostre vite scivolano via come la sabbia fra le dita.

KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI

Domande importanti

Direi che con la mia famiglia e con me la sorte non è stata troppo benevola. Mio padre me lo ricordo malato di tubercolosi... Avevo dodici anni e ci eravamo già trasferiti ben diciannove volte da un paesino all'altro, da un sanatorio all'altro, seguendo mio padre nelle sue cure. Con quei continui cambiamenti di ambiente, di scuole, di amicizie, ci trovavamo ad affrontare situazioni sempre nuove. Una cosa che sarebbe diventata norma. Trovandosi continuamente di fronte a situazioni spiacevoli l'uomo impara per forza di cose a vivere... Pressati dall'assillo finanziario dovevamo continuamente scegliere non tra il bene e il male, ma – come accade di solito nella vita – tra due mali: quello minore e quello maggiore. Penso che la mia maturazione non sia, o non sia del tutto da attribuire alla profonda moralità o saggezza dei miei genitori, ma a questo loro continuo far fronte alle avversità. Penso di non aver *appreso*, quanto *visto* molto da loro. Mio padre morì quando avevo sedici anni e, in definitiva, non ho fatto in tempo a fargli nessuna domanda veramente importante.¹

1. Małgorzata Furdal, *Perché siamo qui?*, intervista a K.K. raccolta a Varsavia nel 1989, in Małgorzata Furdal, Roberto Turigliatto (a cura di), *Kieślowski*, volume pubblicato in occasione della personale di Krzysztof Kieślowski dal Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989, p. 13. D'ora in avanti, in nota, si farà

Era il 1957 (Kieślowski nasce a Varsavia il 27 giugno 1941). Da allora, su quell'infanzia drammatica e disorientata, cala, come un manto di lutto, il silenzio; «la parte più dolorosa di una vita è anche quella più nascosta»², dirà più tardi.

Difficile immaginare quale e quanta percezione egli avesse, in quei primi anni di vita, del proprio futuro e del mondo circostante, isolato com'era – insieme alla sorella – nei cosiddetti *pre-ventoria*, collegi per bambini delle famiglie meno abbienti (venuto meno lo stipendio del padre, ingegnere civile, quello della madre, semplice impiegata, non era sufficiente a mantenere l'intera famiglia) a rischio di contagio tubercolotico, dislocati in pic-

coli paesini fra le montagne, poco lontano dai sanatori. È in uno di questi paesini che Kieślowski, appena adolescente e senza denaro per pagare l'ingresso, inizia ad assistere e osservare furtivamente gli spettacoli del cinema itinerante dai tetti del-



Il padre di Krzysztof Kieślowski.
«Molte cose nella vita dipendono da chi ti dà uno scapaccione a tavola quando sei ancora un bambino. [...] La stessa persona che ti ha rimproverato a quattro anni, più tardi ti mette il primo libro sul comodino o te lo regala per Natale: quegli stessi libri che ti formano, o almeno questo è ciò che è accaduto a me; mi hanno insegnato molto e mi hanno reso sensibile a qualcosa.»

riferimento ai nomi di Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz semplicemente attraverso le iniziali, rispettivamente K.K. e K.P.

2. Danusia Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1998, p. 208.

la locale Casa della Cultura. Il primo film che ricorda d'aver visto e amato è *Fanfan la Tulipe*. Nel frattempo legge, legge sempre, su balconi o verande, avvolto da una coperta ed esposto al sole per prevenire la tubercolosi, oppure nel letto, di notte, alla luce di una piccola torcia o di una candela. Scopre i grandi drammaturghi greci, e poi Dostoevskij, Shakespeare, Kafka, Faulkner, Vargas Llosa, Camus. «Ma c'erano anche», ricorda, «cow-boy e indiani, Tom Sawyer e tanti eroi; letteratura buona e cattiva, lette entrambe con uguale interesse»³.

Decide di non proseguire la scuola; crede di aver ormai appreso tutto quello che c'era da apprendere, e inoltre le sue condizioni economiche non gli permettono di studiare in città. Si iscrive dunque a una scuola per pompieri, ma scopre «di non poter essere soggetto a regole e disciplina: trombe, fischi, tempi prestabiliti per la prima colazione...»⁴ Qualunque cosa sarebbe stata meglio della vita irreggimentata, tanto è vero che, qualche tempo dopo, per evitare il servizio militare torna agli studi, questa volta nella Scuola di Tecniche Teatrali di Varsavia, dove viene iscritto dalla madre per motivi economici (lo zio, preside dell'istituto, poteva garantirgli vitto e alloggio gratuiti). Accadeva verso la fine degli anni Cinquanta, nel periodo di grande fioritura del teatro polacco di Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski.

Alla Scuola di Tecniche Teatrali,

ci insegnarono che esiste un mondo di valori che non hanno relazione con quelli socialmente più diffusi, come il sistemarsi, condurre una vita agiata, possedere beni materiali, far soldi, avere una buona posizione. Per questo mi innamorai pazzamente del teatro.⁵

Ma scoprì presto che per poter accedere ai corsi superiori di regia teatrale era necessario una diploma di laurea; la sua scelta ricadde su quello tematicamente più vicino al teatro: il cinema. E dunque, dice, in qualche modo l'approdo al cinema avvenne,

3. *Ibid.*, p. 26.

4. *Ibid.*, p. 42.

5. *Ibid.*, p. 39.

secondo ciò che egli stesso racconta, quasi «per caso»⁶, anche se si affretta immediatamente a precisare che «il caso è qualcosa che bisogna meritare, che bisogna guadagnare con un duro lavoro»⁷.

Fu così che, dopo aver affrontato per tre volte senza successo l'esame di ammissione alla celebre Scuola Superiore Statale di Cinematografia di Łódź – all'epoca un'istituzione molto selettiva e prestigiosa, ricca di fermenti e stimoli diversi, che poteva vantare, fra i suoi diplomati, Andrzej Wajda, Roman Polański, Jerzy Skolimowski e Krzysztof Zanussi – fu finalmente accettato.

La Scuola di Łódź ebbe un'importanza decisiva nella maturazione intellettuale e artistica di Kieślowski. Fu lì che apprese, come dice, «i rudimenti della drammaturgia del film»⁸; fu lì che si appassionò a *Quarto potere* di Orson Welles, a *La strada* di Fellini, a *Una vampata d'amore* di Bergman, all'opera di Tarkovskij o a quella di Ken Loach, *Kes* in particolare.

Alcuni film sono rimasti nella mia memoria perché erano belli. Li ricordo perché pensavo sempre che non sarei mai stato capace di fare niente di simile nella mia vita, perché non avevo l'immaginazione sufficiente, l'intelligenza, o abbastanza talento. Vidi *Kes* alla Scuola di Cinema e capii allora che avrei fatto volentieri un caffè per Ken Loach.⁹

Dal 1965 al 1968 Kieślowski, sulla scia di Karabasz – allievo poco più anziano di lui a capo del gruppo di giovani registi interpreti di quel singolare genere «documentaristico-sociale» nato nella Polonia di quegli anni –, inizia a girare i suoi primi cortometraggi (da ricordare fra questi *Il concerto dei desideri*, del 1967, e *La fotografia*, del 1968), in cui appaiono già alcuni degli elementi fondamentali della sua poetica, nonostante le limitazio-

6. *Il profumo dell'aria*, intervista a K.K., in Serafino Murri, *Krzysztof Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1997, p. 7.

7. *Ibid.*

8. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 55.

9. *Ibid.*, p. 50.

ni imposte dalla statale WFD, Casa Produttrice del Film Documentario.

Gomułka, all'epoca segretario del Partito Unitario dei Lavoratori Polacchi (fino al 1971, quando sarà deposto da Gierek), seguiva le direttrici del cosiddetto «disgelo kruscéviano» e garantiva dunque, rispetto al passato, un più ampio margine di autonomia soprattutto ai film documentari. Tuttavia, i primi lavori di Kieślowski non vennero distribuiti, come avrebbero dovuto, nelle sale di prima visione insieme a lungometraggi di finzione, nonostante avessero passato l'esame dell'Ufficio Censura addetto alla «supervisione ideologica» (*Sette donne di età diversa*, lavoro del 1978, sarà l'unico suo documentario che godrà di una vera distribuzione nelle sale).

Ricorda Kieślowski:

Quello della censura era un periodo per certi aspetti straordinario, perché ci imponeva di trasmettere la nostra inquietudine ideologica in modo non schematico. Per noi era molto più interessante lavorare con la censura che senza, anzi, proprio nella censura era riposto il senso più profondo del nostro lavoro.¹⁰

Questi primi film, infatti, erano nati come reazione alla monoliticità delle immagini ufficiali del regime e miravano a far emergere scelte obbligate e contraddizioni con cui l'uomo comune polacco doveva quotidianamente scontrarsi in quegli anni, costretto com'era a convivere con uno Stato incapace di attuare concretamente i principi ideologici su cui pretendeva di fondarsi.

10. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 16.



Kieślowski ai tempi della Scuola di Cinema.

Alle manifestazioni studentesche del Sessantotto, lo Stato polacco reagisce in modo cruento; la repressione culmina con l'allontanamento degli ebrei dai ruoli di potere. Anche la Scuola di Łódź subisce quest'ondata repressiva, alcuni dei migliori docenti dell'Istituto, in quanto ebrei, vengono cacciati.

Racconta con amarezza Kieślowski a proposito del suo ultimo anno prima del diploma:

Con il Sessantotto tutto svanì nel caos. Fu una rovina per quella scuola. L'Istituto seguiva ormai un indirizzo preciso e la classe dirigente lo spingeva efficacemente in quella direzione. Lo scopo era evidente: separarlo dalla realtà. Gli studenti facevano esperimenti forando la pellicola e mostrando come, attraverso il buco, sullo schermo una volta venisse il bianco e una volta il nero... mettevano la macchina da presa in un angolo per delle ore, filmando quello che capitava, oppure graffiavano immagini direttamente sulla pellicola. L'autorità totalitaria sostiene sempre movimenti di questo genere.¹¹

Il testo del saggio di diploma, *Drammaturgia della realtà* e il cortometraggio d'esame, *Dalla città di Łódź*, sono in netto contrasto con queste tendenze e, anzi, rappresentano un'alternativa, una risposta programmatica che annunciano i modelli drammaturgici assunti più tardi a fondamento del suo stile e della sua poetica.

Nell'arco di un paio d'anni, Kieślowski – che nel frattempo si è sposato e alloggia in una soffitta adibita a lavanderia di un palazzo decadente – diventa assistente alla regia presso la WFD. Risultato di questa esperienza saranno alcuni lavori documentaristici di grande interesse (fra cui ricordiamo *Operai '71: nulla sopra di noi senza di noi* e *Ritornello*, del 1972, e *La radiografia*, del 1974). Prodotti su commissione e dunque all'interno degli apparati di regime, questi film sono tuttavia ricchi di elementi molto critici nei riguardi del modello di vita socialista, delle sue contraddizioni, degli enormi apparati burocratici dello Stato totalitario. «Imparammo velocemente a trovare situazioni e termini

11. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 54.

che la censura ancora non contemplava e il pubblico riconosceva perfettamente le nostre intenzioni.»¹²

Kieślowski abbandona presto la WFD ed entra a far parte del gruppo di produzione indipendente Tor, diretto da Zanussi: un gruppo autogestito, ma finanziato – come allora tutte le case di produzione – dallo Stato. Si allontana, in questo periodo, anche dalle forme del documentario, per approdare gradualmente al film a soggetto. Una svolta fondamentale della sua evoluzione artistica (dettata dallo choc di vedersi trasformato in involontario delatore dopo la requisizione dei giornalisti del documentario *Operai '71* da parte della polizia), che segna una nuova presa di coscienza:

Non si può descrivere tutto. Questo è il grosso problema del documentario. S'impiglia nella sua stessa trappola. Più tenta di arrivare vicino a qualcuno, più questa persona si allontana. [...] Sono riuscito a riprendere lacrime vere molte volte. Ma ho paura di quelle lacrime vere. Non so se ho il diritto di riprenderle. Questo è il motivo principale per cui sono fuggito dai documentari.¹³

Curriculum vitae, Il personale (1975, suo primo lungometraggio), *La cicatrice, La tranquillità* (1976) e *Dal punto di vista di un portiere notturno* (1977), sono i risultati più importanti di questa ricerca di nuove formule espressive avviata in quegli anni. Ma è con *Il cineamatore* (1979) – al film furono assegnati numerosi premi da parte dei più importanti festival dell'Est europeo, fra cui il primo premio al Festival di Mosca del 1979 – che Kieślowski si impone all'attenzione di critica e pubblico internazionali.

Dall'inizio degli anni Settanta, il cinema polacco stava attraversando una stagione di grande rinnovamento volto ad abbandonare le forme rappresentative più tradizionali e accreditate nei Paesi socialisti. In Polonia si avviava la fase del «cinema dell'ansia morale», una definizione che Kieślowski non amò mai, un'etichetta che identificava una corrente di giovani cineasti a cui, nonostante tutto, venne ascritto. Agnieszka Hol-

12. *Ibid.*, p. 153-154.

13. *Ibid.*, p. 98.



Zanussi (di spalle), Kieślowski e Jerzy Stuhr durante le riprese di *Il cineamatore*.

land (*I figli della domenica*, *Schizzi dal vero*, *Attori di provincia*), Feliks Falk (*La nottata*, *La chance*, *Il conduttore del ballo*), Wojciech Marczewski (*Gli incubi*), Filip Bajon (*Aria per un atleta*), Piotr Andrejew (*Klincz*), erano i registi della nuova generazione. Alcuni di loro (Falk e Bajon) erano anche scrittori o critici cinematografici. Insieme a Krzysztof Zanussi (*Colori mimetici*, *Camuffamento*), il più anziano di loro, diedero vita a un gruppo affiatato, eterogeneo dal punto di vista stilistico, ma unito soprattutto dal bisogno del rinnovamento; un gruppo, ricorda Kieślowski «che riteneva si potesse fare qualcosa tutti insieme, che si dovesse assolutamente fare qualcosa insieme». L'attenzione si concentrò «sui valori morali, sul senso della vita, sulla questione di come vivere la propria vita in pienezza e dignità, sulle scelte di fronte a cui è posto l'individuo. [...] Per le generazioni precedenti la Storia presentava scelte ben definite fra il Bene e il Male, la fedeltà e il tradimento, l'eroismo e la viltà; per i giovani i valori e le scelte devono essere scoperti *ex novo*. Non c'è dato esterno che possa servire da alibi: il fatto di vivere in una società che

sta costruendo il socialismo non significa che tutti i principi siano già realizzati, che non ci siano conflitti e contraddizioni, o effetti nocivi non previsti. Ci si trovò, così, dinanzi a un'evoluzione nella visione della Storia, a un'importanza crescente dell'individuo, del suo mondo interiore, e infine, a un discorso sui valori morali e il senso della vita, accompagnato da una critica sociale», scrive Jacek Fuksiewicz nel 1980¹⁴.

Il «cinema dell'ansia morale» pose al centro dell'opera un individuo appartenente all'intelligenza polacca, solo nella propria lotta per la sopravvivenza in un mondo fondato sull'uso spregiudicato del potere, sulla cinica strumentalizzazione, sull'esercizio della violenza psicologica, sul ricatto e l'aberrazione morale. Con l'uso del cortometraggio documentario, il nuovo movimento si richiamava alla letteratura polacca contemporanea – spesso clandestina – di Adam Zagajewski (*Solidarietà e solitudine*) e Brandis (*Irrealtà*), che utilizzava in modo irriverente, critico, trasgressivo, il linguaggio giornalistico stereotipato e vuoto, diventato ormai l'unico mezzo comunicativo utilizzato dal regime.

La svolta che il «cinema dell'ansia morale» impresso alla produzione polacca, incagliata nelle secche di un cinema dei grandi affreschi, a tratti enfatico, con la pretesa di creare e celebrare «eroi di regime» – operai o contadini –, fu notevole. Wajda stesso, che pur godeva dell'indiscussa autorevolezza di caposcuola di un cinema antitetico a quello di regime, dichiarò che proprio la corrente dell'ansia morale l'aveva stimolato a rinnovarsi. E in quegli anni, infatti, realizzò *L'uomo di marmo* (1978) e *Senza anestesia* (1979).

Fino ad allora il cinema polacco, scrive ancora Fusiewicz,

si era formato in un'ottica che vedeva la condizione umana determinata dalle forze estranee e onnipotenti della Storia. [...] È bene ricordare, a questo proposito, che questa visione di un individuo, di un popolo dominati dal destino storico è inscritta nella tradizione romantica della letteratura, della poesia e del teatro polacchi, ed è

14. Jacek Fuksiewicz, *Polonia: la nuova generazione*, in Lino Micciché (a cura di), *Film '81*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 165.

dunque legata alla loro funzione di coscienza nazionale, di fattore importante nelle lotte per l'indipendenza. Questa tradizione ha prodotto capolavori, ma al tempo stesso ha limitato la portata e l'ampiezza delle tendenze intimiste, psicologiche, che vedevano l'uomo attraverso il suo destino individuale, la sua esistenza e il senso che egli attribuisce loro.¹⁵

Nell'ambito del «cinema dell'ansia morale», le opere di Kieślowski spiccano per la maggiore attenzione all'interiorità umana; in esse la dimensione etica appare fondamentale rispetto alla rappresentazione del clima socio-politico.

In questi anni Kieślowski riguarda alle speranze, alle illusioni, alle utopie legate alla volontà di agire in prima persona, che animarono gran parte dei suoi primi lavori e, attraverso un'a-



Kieślowski durante la lavorazione di uno dei suoi primi film.

15. *Ibid.*, p. 163.

nalisi impietosa, non solo le sottopone a forte critica, ma le riduce a pezzi. Mette così in risalto l'astrattezza, l'inadeguatezza e l'inconcludenza delle organizzazioni autonome dei lavoratori, dei partiti politici (anche quelli di opposizione), l'egoismo che detta le delazioni, l'impermeabilità e l'ottusità degli organi statali, grandi ingranaggi di un enorme meccanismo che fagocita i singoli, i rapporti personali, i sentimenti, i valori. Si rende conto che, nonostante il fervore ideologico, le professioni di fede, il clima rovente di quegli anni, in cui gli estremismi e le esasperazioni dei credo politici si sprecavano, i valori di fondo cedevano; l'appartenenza all'uno o all'altro schieramento prescindeva spesso da ragioni ideologiche, come mostra il film *Il caso* (1981), che subì numerosi e violenti attacchi sia da parte del regime, che ne impedì la distribuzione, sia da parte di Solidarność, che accusò Kieślowski di aver lavorato su commissione delle autorità governative.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, infatti, la Polonia era divisa fra due blocchi politici contrapposti. Il progressivo sgretolamento del regime comunista veniva sempre più accelerato dalla rapida e sotterranea ufficializzazione di Solidarność (movimento che aveva assorbito il vecchio Kor, Comitato di Difesa Operaia, con a capo Lech Wałęsa), sostenuto dalla Chiesa cattolica e dal papa polacco Karol Wojtyła.

L'inasprirsi delle tensioni fra i due schieramenti culminò nello stato di guerra imposto dalla Nomenklatura nel 1981.

La notte del 12 dicembre di quell'anno, improvvisamente, tutte le linee di comunicazione telefoniche, radiofoniche e televisive furono isolate. Il mattino seguente, alla radio, una solenne musica classica spezzò il silenzio, insieme alla voce del generale Jaruzelski: «Ieri notte abbiamo dichiarato lo stato di legge marziale...» Nei giorni successivi, centinaia, se non migliaia, di persone furono convocate dalla polizia per firmare dichiarazioni di fedeltà al nuovo governo, altre furono arrestate e internate.

Ricorda Kieślowski:

Sembrava che mi volessero arrestare, ma il custode della casa dove vivevo mi avvertì che mi stavano cercando e non tornai a ca-

sa per due o tre giorni, così smisero di cercarmi [...] Durante la legge marziale non si poteva esercitare la mia professione e non contavamo sul fatto di poter fare qualcos'altro. Tentai di fare il tassista perché era l'unico mestiere che sapevo fare oltre a quello del regista. Ma risultò che ero troppo miope [...] Pensai persino che avrei potuto ricorrere a misure diverse. Non con l'aiuto della macchina da presa, ma con un fucile, una bomba a mano o qualcosa di simile. Ma dopo un po' di tempo, naturalmente, iniziammo a darci da fare.¹⁶

La prima idea fu quella di girare un documentario sulla legge marziale e sulla pena di morte, riprendendo dal vivo i processi. Per realizzarlo, Kieślowski avrebbe dovuto avvalersi del sostegno di un noto avvocato. Fu così che conobbe Krzysztof Piesiewicz, celebre avvocato, protagonista dei processi politici più importanti della Polonia degli anni Ottanta¹⁷. Con lui strinse una fraterna amicizia e un fruttuoso sodalizio intellettuale: Piesiewicz diventò infatti cosceneggiatore di tutti i film di Kieślowski, e fu proprio lui che gli permise di introdurre la macchina da presa direttamente nelle aule di tribunale.

Racconta Kieślowski:

Quando iniziai a girare successe una cosa molto strana. I giudici iniziarono a non condannare più gli accusati. Non volevano essere ripresi nel momento in cui pronunciavano sentenze ingiuste [...] Una cosa è firmare un pezzo di carta e un'altra è apparire fisicamente su uno schermo nel momento in cui si pronuncia una sentenza ingiusta. [...] Per questo motivo non mettevo neppure la pellicola nella macchina da presa, non ce n'era bisogno. Avevo piazzato cinquanta, forse ottanta macchine da presa fittizie in altrettante aule di tribunale: servivano solo per intimorire i giudici. [...] Non girai nessun film; non ne venne fuori nulla.¹⁸

16. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 124.

17. In particolare Piesiewicz acquisì notorietà in tutta la Polonia con il processo per l'assassinio di padre Popiełusko; un processo che lo segnò profondamente poiché per la prima volta nella vita egli assunse il ruolo dell'accusatore.

18. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 132-133.

A quel tempo pensavo (e sono ancora oggi della stessa opinione) che la legge marziale fosse davvero una sconfitta, che ognuno di noi perse e che chinammo tutti la testa.¹⁹

Infatti anche *Senza fine* (1984), film che volle descrivere impietosamente il clima dello stato d'assedio, ebbe un'accoglienza deludente. Venne duramente attaccato, in maniera strumentale, tanto dal governo quanto dall'opposizione, venne mal compreso e ancor meno apprezzato, e la disordinata (se non mancata) distribuzione nelle sale cinematografiche ne decretò definitivamente la sconfitta.

La rappresentazione realistica del clima e della situazione socio-politica di allora e il pessimismo cupo che caratterizzano il film, furono accolti negativamente; in particolare, molti lesse- ro la morte del protagonista – un avvocato dai nobili principi interpretato, fra l'altro, dallo stesso attore utilizzato da Wajda per *L'uomo di ferro* – come la fine dei valori morali e dei principi etici della Polonia di allora. *Senza fine* aveva forse avuto la presunzione di imporre una presa di coscienza intollerabile al pubblico dello stato d'assedio, in maniera troppo lucida – e quindi troppo crudele.

L'abbandono definitivo della discriminante socio-politica e l'approdo alla riflessione sulla persona e sulla sua individualità, sembrarono l'unica risposta possibile da contrapporre al totalitarismo e alle chiusure di un popolo impaurito; non rappresentò certo la via dell'evasione dalla realtà, ma la sua riappropriazione più vera e piena. Se *Senza fine* costituì un'ultima, dolorosa e deludente tappa, il *Decalogo* segnò, al contrario, un nuovo inizio con cui dare voce alla crisi, al conflitto interno, alla destrutturazione psicologica che per anni si era impadronita delle coscienze; esso rappresentò la risposta alla delusione e al senso di vuoto della gente.

Lo Stato del socialismo reale era riuscito, dirà più tardi Kieślowski, «a trasformare i polacchi in cinquanta milioni di individualisti». E fu proprio su questi «individualisti» che Kieślowski

19. *Ibid.*, p. 136.

ski volle, con il *Decalogo*, spostare la propria attenzione («in *Decalogo*», dice, «mi sono concentrato per la prima volta di più su ciò che accade interiormente piuttosto che su ciò che accade all'esterno»²⁰). Si rende conto che

i politici in realtà non sono importanti. Naturalmente sono loro a definire i confini e quello che è permesso fare; ma non risolvono i problemi umani veramente importanti. Non possono farci niente, così come non possono trovare delle risposte alle domande esistenziali e umane fondamentali. Non sanno rispondere alle domande sul significato della vita, né al perché ci alziamo ogni mattina.²¹

Verso il Decalogo

Era il 1982. Ricorda Kieślowski: «In quel periodo mi capitò di incontrare per strada il mio cosceneggiatore Piesiewicz... Era freddo, pioveva. Avevo perso un guanto. 'Qualcuno dovrebbe fare un film sui Dieci Comandamenti', mi disse Piesiewicz. 'Dovresti farlo tu.' Era un'idea spaventosa, naturalmente»²².

La proposta, anzi, l'idea di Piesiewicz gli apparve immediatamente, nella sua imponenza, abnorme, forse folle, ma proprio per questo affascinante. Piesiewicz gli raccontò d'essersi trovato un giorno a vagare nella galleria che raccoglie l'arte dei secoli XIII-XVI nel Museo Nazionale di Varsavia e d'essere rimasto fortemente colpito dalla visione di un pannello ligneo del Trecento raffigurante le Tavole della Legge, proveniente dalla basilica di Golausk. «Il primo comandamento», dice, «era raffigurato così: dei contadini inginocchiati nel campo, il diavolo che fa capolino da una parte e loro in adorazione di idoli pagani»²³. Una grande opera, un politico diviso in dieci scene di vita quotidiana.

20. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 149.

21. *Ibid.*, p. 147-148.

22. *Ibid.*, p. 146.

23. Tadeusz Sobolewski, *Perché il Decalogo*, intervista a K.P., in M. Furdal, R. Turigliatto (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema cit., p. 86.

Kieślowski, con qualche tremore, decide di accogliere quel suggerimento che gli appare immediatamente come una sfida. È, s'è detto, il 1982. La Polonia attraversa il momento culminante dello stato d'assedio, che terminerà ufficialmente solo a fine anno, lasciando dietro di sé solo sfascio e desolazione. «Il caos e il disordine governavano la Polonia; tutto ne era investito», ricorda Kieślowski.

Il trauma dello stato d'assedio fu terribile e devastante, lasciò segni e ferite profonde nel popolo polacco.

Piesiewicz, infatti, ricorda che

lo stato di guerra ha provocato paurose devastazioni in ogni ambito della vita. Anche in quello morale. Nonostante tutto quel pregare, nonostante la religiosità esteriore di quegli anni, i vincoli sociali e culturali sono andati in pezzi. È un fenomeno ancora più grave dei problemi economici perché tocca la dimensione spirituale, il sistema di valori sui quali si fonda la società.²⁴

L'idea dei dieci comandamenti mi perseguitava da diversi anni. Il progetto mi è sembrato tornare d'attualità nel 1984, in quel momento di crisi profonda. In quel momento vedevo le chiese piene, e al tempo stesso notavo come i contatti veri, profondi tra le persone diventassero sempre più difficili. Evocare il clima di allora in maniera molto semplice, tornando alle cose più elementari e profonde, mi è sembrato corrispondesse a una precisa necessità. Certo la Storia ci dà bastonate da quarant'anni, ma la gente, nonostante tutto, in Polonia, vive, ama, muore, come altrove.²⁵

L'idea, concepita nel 1982, era destinata a essere realizzata molto più tardi. Finita la stagione del «cinema dell'ansia morale», la situazione cinematografica e, più in generale, quella culturale seguiva di pari passo il declino della società e si avviava inesorabilmente verso un assoluto immobilismo. La censura bloccava i migliori film della stagione; il controllo statale della

24. *Ibid.*, p. 84.

25. Alberto Crespi, «La mia Bibbia senza certezze. Intervista a K.K.», in *L'Unità*, 19 settembre 1989.

produzione cinematografica dissuadeva dall'affrontare estenuanti trattative con i burocrati per la realizzazione di un'opera. Paradossalmente, il regime socialista stava diventando fautore dell'imperialismo culturale americano, sia per mancanza di mezzi economici, sia per l'uso e la distribuzione strumentale di film di facile intrattenimento immessi in dosi massicce nel circuito televisivo. Il pubblico polacco, sulla scia di quello occidentale, iniziava a disertare le sale cinematografiche, preferendovi la più casalinga televisione o la videocassetta. Ancora Piesiewicz:

I dirigenti a capo della televisione e del cinema polacchi proponevano al pubblico film «cretinizzanti»: serie che duravano mesi sulle varie «Tare» o «Isaure», d'una povertà totale di contenuti e che mostravano una realtà illusoria, mentre invece, in Polonia, stavamo vivendo una vera tragedia. Da un lato, la gente faceva code di ore per avere dello zucchero e, dall'altro, a casa, guardava le avventure di un ricco industriale brasiliano che aveva tre amanti.²⁶

In questo clima venne precisato il progetto del *Decalogo*. «Doveva essere un unico film, più di uno, oppure dieci? Una serie di puntate, o piuttosto un ciclo di dieci film separati, basati ognuno su un Comandamento?»²⁷, si chiedevano Piesiewicz e Kieślowski. In quel momento Kieślowski sostituiva Zanussi alla guida della casa di produzione Tor. Uno dei suoi compiti era quello di offrire opportunità a giovani registi che volevano realizzare i loro primi film. La televisione, come all'epoca del «cinema dell'ansia morale», costituiva un buon punto di approdo, poiché non richiedeva grandi investimenti né rischi economici, anche se era interessata solo alla produzione di «serial». Racconta Kieślowski:

Pensai che se avessimo scritto dieci sceneggiature e le avessimo presentate con il titolo di *Decalogo*, dieci giovani registi avrebbero potuto fare il loro primo film. Per un po' di tempo quest'idea fu uno

26. Michel Ciment, «Entretien avec K.P., avocat et scénariste», in *Positif*, n. 346, dicembre 1989.

27. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 146.

stimolo sufficiente per continuare a scrivere le sceneggiature. Fu solo molto più tardi, quando le prime versioni delle sceneggiature furono pronte, che io mi resi conto piuttosto egoisticamente che non volevo offrirle a nessuno. Avevo cominciato ad apprezzarle e mi sarebbe dispiaciuto lasciarle ad altri. Volevo dirigere i film ed era ovvio che li avrei fatti tutti e dieci.²⁸

Le dieci sceneggiature vengono scritte nell'arco di diciotto mesi, fra il 1984 e il 1985. Così Piesiewicz racconta quel periodo:

Insieme a Kieślowski, ma toccava più spesso a me perché la mia professione mi mette frequentemente di fronte a dei «casi», abbiamo cominciato a cercare aneddoti, vicende che illustrassero i singoli Comandamenti. [...] Io raccontavo l'idea a Kieślowski e lui la sviluppava scrivendola in forma di soggetto. Poi, insieme, per notti intere, costruivamo la sceneggiatura. [...] Lui mi consigliava sempre di eliminare avverbi e aggettivi. Se io scrivevo: «Quella donna non ha un bell'aspetto», mi rispondeva: «Cosa significa un bell'aspetto in termini cinematografici?»²⁹

(«La sceneggiatura», spiega Kieślowski, «è un supporto che riguarda la sfera materiale del film... Per cui non è un'opera. Un'opera è ciò di cui parla Piesiewicz; il flusso e l'armonizzazione del nostro rapporto con una data situazione non si traducono in parola nella sceneggiatura e non vi si dovrebbero nemmeno trascrivere»³⁰.)

Terminata la stesura delle sceneggiature, Kieślowski deve affrontare il problema finanziario. Nonostante il progetto fosse stato immediatamente orientato verso la produzione televisiva, i costi erano notevoli. Si dovette attendere un anno intero prima che la televisione lo approvasse. I finanziamenti assegnati furono comunque assolutamente esigui per consentire la realizzazione di dieci film. Per avere un budget più consistente, Kieślowski

28. *Ibid.*, p. 147.

29. M. Ciment, «Entretien avec K.P., avocat et scénariste» cit.

30. Marina Fabbri, *Una trilogia per sperare. A colloquio con K.K. e K.P.*, in K.K., K.P., *Tre colori: Blu, Bianco, Rosso*, Bompiani, Milano 1997, p. 326.

lowski rielaborò la sceneggiatura del quinto episodio per destinarlo al cinema. La presentò al Ministero della Cultura. Venne approvata. Vista l'accoglienza positiva, propose anche di realizzare un'altra versione cinematografica fra le dieci sceneggiature. Venne scelto il sesto episodio. Nacquero così *Breve film sull'uccidere* e *Breve film sull'amore* (quest'ultimo venne tradotto in Italia con il titolo ammiccante *Non desiderare la donna d'altri*). I finanziamenti così ottenuti vennero dirottati sui film televisivi. Ma gli sforzi per rimanere entro i limiti dei budget prestabiliti furono enormi. Kieślowski fu costretto a girare tenendo sempre presente sul set un foglio che gli indicava la quantità di metraggio a cui aveva diritto per ciascuna scena; e continuamente doveva calcolare quanta pellicola avrebbe ancora avuto a disposizione.

Non potevo fare più di due riprese per scena, ed era il minimo che potessi fare, soprattutto in vista della realizzazione del montaggio di due versioni diverse! In Polonia non solo c'era a disposizione poca pellicola, ma, ad esempio, mancava del tutto l'internegativo.³¹

Nonostante tutto, nell'arco di sedici mesi (fra il 1987 e il 1988) vennero girati i dodici film; alcuni episodi vennero realizzati contemporaneamente. L'abbandono del set e la sospensione delle riprese si resero indispensabili solo per montare i due film per il circuito cinematografico, proiettati fra la fine del 1988 e l'inizio del 1989.

Solo nei primi mesi del 1989, infatti, dopo ben cinque anni, si concluderà la postproduzione di tutta l'opera. Un lavoro imponente, che divenne ben presto il caso cinematografico europeo della fine degli anni Ottanta. Una vera scommessa per l'apparato produttivo polacco, un impegno gravoso per regista e troupe, un cast d'eccezione e amplissimo che annoverò i migliori attori polacchi. «In quel periodo», ricorda Kieślowski, «circolava una battuta. Gli attori polacchi non si dividevano più in bravi e meno bravi, ma in quelli che avevano partecipato al *Decalogo* e quelli che non vi avevano partecipato»³².

31. Michel Ciment, Hubert Niogret, «Le *Décálogo*: entretien avec K.K.», in *Positif*, n. 346, dicembre 1989.

32. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 165.



Durante le riprese di *Breve film sull'uccidere*.

L'opera ebbe un grande successo in patria, ma valse a Kieślowski un guadagno di gran lunga inferiore a quello che ottenne, qualche tempo più tardi, in Germania, dove tenne un seminario della durata di una settimana in una scuola di cinema.

Gli indici di ascolto in Polonia per *Decalogo* furono buoni. Furono calcolate le percentuali in un ufficio speciale. Si ebbe un cinquantadue per cento per il film numero 1 e si raggiunse il sessantaquattro per cento con il numero 10. Ciò significa quindici milioni di spettatori, ed è tanto. Questa volta i critici non furono negativi. Avevano sempre delle frecciate per me, ma raramente mi tiravano colpi mancini.³³

Nel 1988 *Breve film sull'uccidere* riceve il premio speciale della giuria del Festival di Cannes. La risposta di pubblico e critica è entusiastica, è il «film-choc» dell'anno.

Ed è davvero curioso che a imporre Kieślowski nell'Europa occidentale, svincolandolo una volta per tutte dalla stagnazione polacca che lo aveva tenuto in ombra per anni, sia proprio

33. *Ibid.*, p. 164.

un'opera – unico esempio nel *Decalogo* – che riflette con angoscia l'atmosfera plumbea e opprimente degli anni Ottanta in Polonia. Diverso è il clima predominante nel resto del ciclo. Piesiewicz spiega il perché:

Non volevamo annoiare gli spettatori con le nostre sofferenze nazionali. Non ne possiamo più di quest'immagine che la Polonia dà di sé stessa al mondo.³⁴

Siamo voluti uscire da una certa iconografia propriamente polacca per liquidare questo polonocentrismo insopportabile: il lamento continuo, l'esibizionismo della sofferenza. Abbiamo voluto evitare la solita ambientazione alla polacca con i cessi sporchi, la fila per comprare la carne.³⁵

«Cose noiose», aggiunge Kieślowski, «le code, la roba che manca dai negozi, la folla sugli autobus, i buchi nelle strade, i giornali usati al posto della carta igienica. Cose che nessuno vuole vedere, né sapere»³⁶. Il *Decalogo* permetterà a Kieślowski, come egli stesso auspicava, di «piazzare la macchina da presa altrove»³⁷, di «approfondire invece che allargare»³⁸.

Abbandonati i campi lunghi sulla Polonia, quelli medi su Łódź e sulle fabbriche, sugli ospedali degli anni del documentarismo, la macchina da presa di Kieślowski inizia a stringere, a stringersi sempre di più intorno ai personaggi per «com-prenderli», per sondare tutto ciò che è «dannatamente intimo»³⁹ – nonostante sia consapevole che «l'intimità è qualcosa che l'uomo vuole occultare, e perciò la macchina da presa è sfrontata, usurpatrice, villana a volere entrarvi»⁴⁰, nonostante dica che «filmare l'intimità è una cosa che non si deve fare»⁴¹.

34. A. Crespi, «La mia Bibbia senza certezze» cit.

35. M. Ciment, «Entretien avec K.P., avocat et scénariste» cit.

36. A. Crespi, «La mia Bibbia senza certezze» cit.

37. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 34.

38. «Approfondire invece che allargare», in *Micromega*, n. 2, maggio-giugno 1997.

39. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 34, anche per le citazioni successive.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*



Durante le riprese di *Decalogo 4*.

Con il *Decalogo*, tappa decisiva di un lungo percorso artistico che apre definitivamente la strada a una poetica del singolo, dell'individuo, colto nella propria intima essenza, Kieślowski inizia davvero a «filmare l'intimità».

Quando l'opera verrà acclamata in tutto il mondo come capolavoro, sarà il 1990. In Polonia, l'evoluzione degli eventi politici aveva nel frattempo condotto – sulla scia dei grandi avvenimenti di quegli anni nell'Est europeo – alla caduta del regime totalitario; le condizioni che avevano visto nascere il *Decalogo* erano ormai un lontano ricordo⁴². Kieślowski era ormai impegnato fra Łódź, Varsavia e Clermont-Ferrand per la realizzazione di *La doppia vita di Veronica* con produttori francesi. L'anno successivo il film avrebbe ricevuto numerosi premi, inaugurando la stagione dei grandi successi internazionali. Nel 1993, *Film blu* vince il Leone d'Oro alla Mostra di Venezia; l'anno dopo, *Film bianco* vince l'Orso d'Oro al Festival di Berlino e, nel 1995, *Film rosso* ottiene tre nomination all'Oscar.

Dopo aver terminato il suo ultimo lavoro, Kieślowski dichiara di volersi ritirare dall'attività registica. Il mondo dello spettacolo, abituato ai capricci dei grandi personaggi, interpreta quell'annuncio come un *coup de théâtre*, un gesto da artista consacrato, studiato per attirare l'attenzione sul film successivo. Nulla di più improbabile da parte di un uomo riservato e schivo. E, forse, qualcosa di molto diverso:

È come se ora sentissi il bisogno di ritornare alla vita reale, alla gente reale, ai problemi reali che restano da risolvere, che nella mia vita sono rimasti sospesi. Nell'arco degli ultimi sette-otto anni ho girato diciassette film. Il che vuol dire che io per sette-otto anni sono vissuto per risolvere i problemi di un mondo fittizio, e

42. Già nel febbraio 1989 furono organizzati i colloqui della «tavola rotonda» fra l'opposizione e il governo e, nell'aprile dello stesso anno, fu firmato un accordo su un nuovo sistema democratico per le elezioni alla Camera dei Deputati. Solidarność fu riabilitato e prese parte al potere grazie a un colpo di stato non violento. La Polonia era libera, per la prima volta dopo la seconda guerra mondiale. Non c'era più alcuna censura politica, anche se le condizioni economiche erano più che mai difficili.



«Si può dire che è cancro o che è stato un incidente di macchina, ma in realtà le persone muoiono perché non possono continuare a vivere. Questo è di solito il motivo per cui le persone muoiono.»

ho tralasciato tutto il resto. Ma i problemi reali si creano comunque, perché sono una conseguenza della vita, una vita che io sento di aver abbandonato.⁴³

E che, in questo momento di riflessione, di ripensamento sofferto, lo abbandona.

IL CONDOMINIO STOWSKI

Sì, tutto potrebbe iniziare così... Di quello che succede dietro le pesanti porte degli appartamenti, spesso, se non sempre, si avvertono solo quegli echi esplosi, quei brani, quei brandelli, quegli schizzi, quegli abbozzi, quegli incidenti o accidenti che si svolgono in quelle che si chiamano le parti comuni, i piccoli rumori felpati che la passatoia di lana rossa attutisce, gli embrioni di vita comunitaria che sempre si fermano sul pianerottolo. Gli abitanti di uno stesso edificio vivono a pochi centimetri di distanza, separati da un semplice tramezzo, e condividono gli stessi spazi ripetuti di piano in piano, fanno gli stessi gesti nello stesso tempo, aprire un rubinetto, tirare la catena dello sciacquone, accendere la luce, preparare la tavola, qualche decina di esistenze simultanee che si ripetono da un piano all'altro, da un edificio all'altro, da una via all'altra. Si barricano nei loro millesimi – è così che si chiamano infatti – e vorrebbero tanto che non ne uscisse niente, ma per quanto poco ne lascino uscire...¹

Per gioco, magari per azzardo, si potrebbe immaginare una versione, certo, meno suggestiva, meno poetica, forse più esplicita e prosaica del *Decalogo*, che iniziasse con il brano riportato, letto da una voce fuori campo, calma e suadente.

Ma non si tratta del manoscritto originale della bozza del

43. *Il profumo dell'aria* cit., p. 14.

1. Georges Perec, *La vita, istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano 1994, p. 11.

Decalogo, miracolosamente ritrovato. E non si tratta nemmeno di uno scritto di Kieślowski o di Piesiewicz, il cosceneggiatore. Sono le parole con cui si apre *La vita, istruzioni per l'uso* di Georges Perec. Eppure, leggendole, non si può fare a meno di pensare al *Decalogo*. Ne troviamo eco in queste espressioni di Kieślowski:

È un condominio del quartiere Stowski, a Varsavia. Un quartiere anonimo, meno terribile di tanti altri... Non importa attraverso quale finestra voi guardiate, ma c'è una persona dietro. Se vi avvicinate e guardate meglio, c'è qualcosa di molto interessante in quella persona. Bisogna semplicemente toglierle la maschera, qualche crosta, e allora si può stare insieme per un momento.²

È un luogo topograficamente identificabile, quello in cui si svolge il ciclo del *Decalogo*, e Kieślowski lo ha chiaramente indicato: uno dei condomini del quartiere Stowski, appunto, a Varsavia.

Si tratta di uno di quegli enormi contenitori, uno di quegli scatoloni di cemento forati da mille finestre uguali, in cui – come in tanti altri luoghi, se si sa osservare – brulica la vita.

Nonostante la cupezza della sua architettura ossessivamente regolare e spoglia, si impara ad affezionarsi, a conoscerne ogni dettaglio: la fisionomia esteriore – le finestre bianche, il grande portone di vetro, i balconi che nell'insieme formano un disegno a croce –; quella interiore delle cosiddette parti comuni – i lunghi corridoi, l'ascensore senza porte, le finestre dei pianerottoli incorniciate da piastrelle rosse –; le zone più private e intime, ognuna con una propria identità precisa – le cucine, le camere da letto, i bagni. Luoghi che, al pari del boschetto del lungo Vistola, dei vialetti del quartiere, dell'ufficio postale ecc., diventano, seguendo i dieci episodi, via via familiari.

Il condominio dello Stowski appare, nel *Decalogo*, come un guscio, una cornice, un contenitore quanto più anonimo possibile, svincolato da coordinate spazio-temporali reali. Non reca

2. M. Ciment e H. Niogret, «Le *Décalogue*: entretien avec K.K.» cit.

le tracce dell'asprezza della realtà polacca degli anni Ottanta. È spazio neutro, ordinario.

Si direbbe che, con questa scelta, Kieślowski abbia voluto raffigurare una sorta di «medietà», non certo nell'accezione negativa del termine, ma nel senso che si deposita e si nasconde nel significato etimologico originario più profondo della parola «condominio», *cum-dominus*, co-dominio, comunione nella proprietà di un bene.

La scelta di un *topos* come questo non è certo casuale. Luogo che appartiene a tutti e a nessuno, il condominio è una struttura che livella, appiattisce, elimina ogni diversità: in esso non traspiono gerarchie, né differenze di classe o status sociale.

Pare che Kieślowski abbia scelto proprio il quartiere Stowski, interamente costituito dai cosiddetti «bloki», caseggiati di proprietà statale, quasi a sottolineare la presenza totalizzante, spersonalizzante del regime. E tuttavia, a dispetto del piano di Stato, è una medietà soltanto apparente, quella del condominio del *Decalogo*. Si incaricherà la macchina da presa, insinuandosi attraverso porte, finestre, balconi, di svelare la singolarità di ogni individuo, la «diversità» di ogni esistenza. Kieślowski, infatti, insieme agli scenografi, avrà cura di configurare l'interno di ogni appartamento come una sorta di proiezione dell'io del personaggio nello spazio. È così – proprio con l'idea di condominio, più che con qualsiasi altra idea – che fa emergere quell'«universale singolare» della condizione umana a cui si riferiva Jean-Paul Sartre. Ricorda Kieślowski:

Una volta, immaginando il *Decalogo*, ci siamo messi a riflettere su come potessero iniziare quei film, e su come metterli in relazione tra loro. Avevamo allora avuto l'idea di piazzare la cinepresa in un grande stadio da centomila persone, e di scegliere tra quelle centomila ogni volta una persona diversa, della quale avremmo raccontato la storia.³

Pensammo anche di scegliere e riprendere qualcuno per strada in mezzo alla folla e di seguirlo per tutto il resto del film. Alla fine de-

3. M. Fabbri, *Una trilogia per sperare* cit., p. 320.

cidemmo di situare la situazione in un grande quartiere di proprietà dello Stato, con migliaia di finestre tutte uguali incorniciate nell'inquadratura. È il più bel quartiere di Varsavia, ecco perché lo scelsi. Ha un aspetto che oserei definire terribile, si può quindi immaginare come siano gli altri.⁴

Volevo avere la possibilità di inquadrare queste case alte – ha dichiarato Kieślowski –, con molte finestre, come per dire che dietro ogni finestra c'è una storia, e noi ne raccontiamo dieci, alcune delle quali si incrociano tra loro.⁵

Altre, invece, si sfiorano appena, si lambiscono fin quasi a toccarsi e proseguono poi ognuna lungo la propria traiettoria; alcune viaggiano parallelamente; altre si inseguono, per poi scontrarsi in un urto violento; altre ancora, infine, sono unite saldamente.

Per quel che riguarda l'apparizione degli stessi personaggi in episodi diversi, ho pensato: «Perché non riferirmi a qualcosa che lo spettatore già conosce?» Questo gli dà la possibilità di dirsi: «Mi sembra di aver già visto questo personaggio. Sono visi familiari. Sono miei amici, miei conoscenti, ora li ritrovo». Quindi ho disegnato uno schema, o meglio, un quadro che adoro e che ho appeso al muro, in cui indico l'apparizione di ogni personaggio nei diversi momenti del *Decalogo*, visto che in ogni episodio appare qualcuno che conosciamo già o che conosceremo più avanti.⁶

La scelta del momento in cui far comparire personaggi noti o ancora sconosciuti nei diversi episodi, come quella del luogo che fa da cornice, non è certo casuale. Molto spesso Kieślowski utilizza visi familiari di cui lo spettatore conosce la storia in episodi in cui si affrontano tematiche simili. Si tratta di «motori del pensiero» che gettano altre luci sulla vicenda, introducono nuovi punti di vista sulle medesime problematiche. Non sono semplici rimandi o autocitazioni.

4. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 149.

5. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 34.

6. M. Ciment e H. Niogret, «Le *Décatalogue*: entretien avec K.K.» cit.

È un espediente, questo, dettato forse dall'esigenza di rispondere al desiderio del pubblico televisivo di rivedere i propri personaggi preferiti.

Si tratta di una convenzione generale e penso che sia stato l'errore che ho commesso in *Decalogo*. Gli stessi personaggi ricompaiono, ma solo molto raramente e si deve fare attenzione e concentrarsi molto per riconoscerli e notare che i film sono collegati. Se si guardano i film una volta alla settimana non è possibile rendersene conto.⁷

Anche se particolarmente difficile, è tuttavia un gioco che Kieślowski propone allo spettatore che «ama questo tipo di enigmi in cui si sente più astuto del regista»⁸. Per agevolare il lettore e lo spettatore poco pazienti e poco inclini a questi *divertissement*, si propone, nella pagina successiva, uno schema del condominio Stowski in cui vengono riprodotti i collegamenti fra i vari episodi dati dalle apparizioni dei diversi personaggi.

Nel *Decalogo* esiste tuttavia un unico personaggio che ricorre con insistenza. È una figura misteriosa; un condomino, forse? Oppure no? Kieślowski stesso ha dichiarato più volte di non essere in grado di definirlo in maniera precisa:

Nemmeno io so qual è il suo ruolo. Egli appare e basta: è un estraneo, qualcuno che ci guarda e non è molto contento di quello che vede, ma allo stesso tempo non può intervenire in alcun modo sulle azioni e sugli eventi che si svolgono davanti ai suoi occhi...⁹

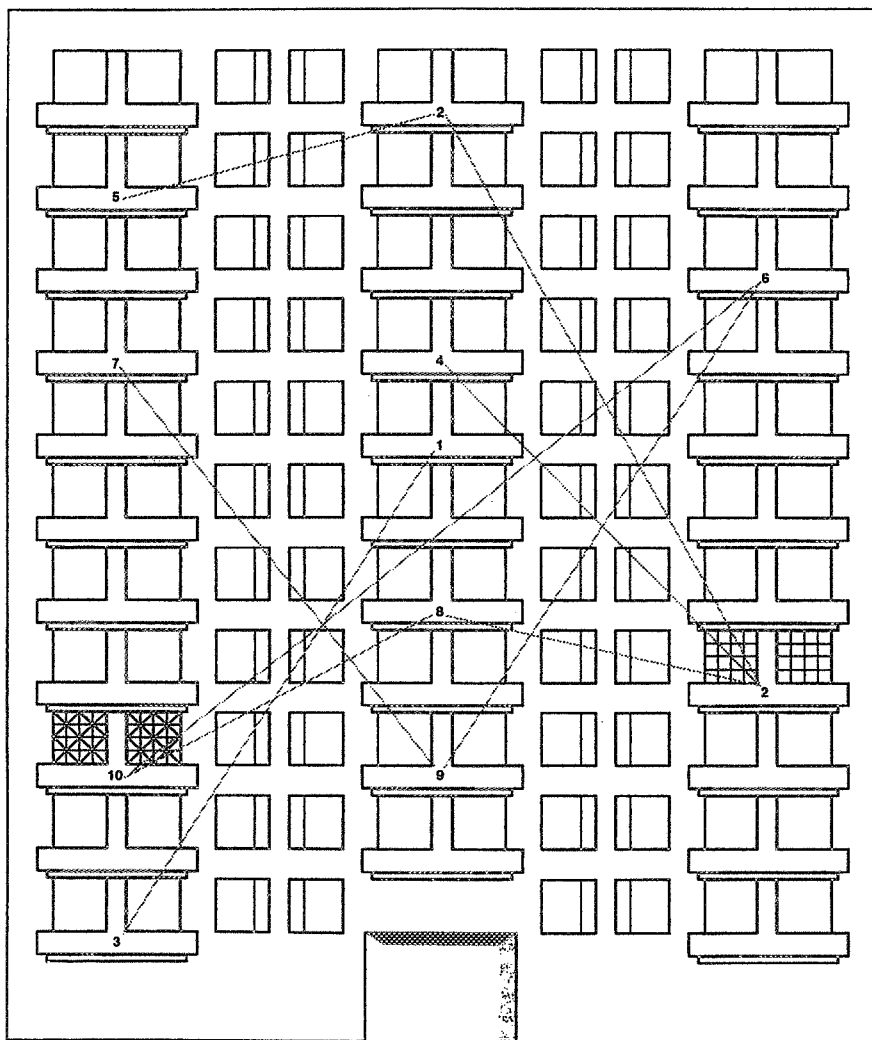
ma conduce i personaggi a pensare a ciò che stanno facendo. È un motore del pensiero. Il suo sguardo intenso li porta a interrogarsi su se stessi...¹⁰

7. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 157.

8. *Ibid.*

9. Alberto Artese, Bruno Fornara, Leonardo Gandini, «Intervista a K.K.», in *Cineforum*, a. 29, n. 10 (288), ottobre 1989.

10. M. Ciment e H. Niogret, «Le *Décatalogue*: entretien avec K.K.» cit., p. 38.



Il condominio Stowski.

Anche l'attore che lo ha interpretato mi ha sempre chiesto qualche delucidazione sul suo personaggio: ne abbiamo parlato per ore intere, ma non sono stato mai capace di rispondergli.¹¹

A proposito di questo personaggio, qualcuno ha affermato che «comprenderlo equivale a fornire l'interpretazione di tutto il *Decalogo*»¹². Si tratta dunque di un vero e proprio nodo esegetico. Per ora verrà definito semplicemente «testimone silenzioso».

Questa, per così dire, la struttura del condominio, la topografia del caseggiato vista in funzione di ciò che lo muta in palcoscenico. Ma che cosa accade nel condominio Stowski? Quali esistenze vi si rappresentano?

11. Intervista a K.K., in *Cineforum* cit.

12. Tadeusz Sobolewski, *La solidarietà dei peccatori*, in M. Furdal, R. Turigliatto (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema cit., p. 64.

1.

Autunno inoltrato, una mattinata grigia... Uno stormo di piccioni intirizziti... spicca il volo per ridiscendere subito. Planando, uno dei volatili sceglie il parapetto di un palazzo, vi atterra e sbircia all'interno di un appartamento.¹

In quell'appartamento 1 (*Decalogo 1. Io sono il Signore tuo Dio. Non avrai altro Dio al di fuori di me*) vivono Paweł, un bambino di circa dieci anni dall'intelligenza vivacissima, e il padre

1. K.K., K.P., *Decalogo*, Einaudi, Torino 1991, p. 3. Tutti i dialoghi delle sinopsi sono tratti dai film. L'edizione inglese delle sceneggiature del *Decalogo* reca una prefazione di Stanley Kubrick che vale la pena rileggere: «Provo sempre una certa reticenza nel cercare di cogliere un tratto particolare dell'opera di un regista importante, poiché spesso si tende inevitabilmente a semplificarla o a limitarla. Ma dinanzi a questo volume che raccoglie le sceneggiature del *Decalogo* di Krzysztof Kieślowski e del suo cosceneggiatore Piesiewicz, non si può fare a meno d'osservare che essi hanno la rara capacità di drammatizzare le loro idee, senza semplicemente parlarne. Esprimendosi attraverso l'azione drammatica della storia, essi beneficiano del potere supplementare di permettere al pubblico di scoprire ciò che accade veramente, piuttosto che dirglielo semplicemente. E la capacità con cui riescono a ottenere tutto ciò che è così sorprendente che non avremo mai l'impressione di trovarci dinanzi a delle idee, tanto che ci renderemo conto soltanto dopo, ben più tardi, di quanto sia in profondità il punto del nostro cuore che essi hanno saputo toccare».



Decalogo 1: Wojciech Klata (Paweł) e Henryk Baranowski (Krzysztof).

Krzysztof, docente universitario di linguistica. La madre vive lontana, è emigrata per lavoro. Sono legati da un rapporto profondo, leale e gioioso allo stesso tempo, hanno la passione per il computer, il calcolo, la logica, il pensiero analitico e razionale. L'altra figura di riferimento per Paweł è la zia Irena, donna dall'intensa e delicata sensibilità, che gli dischiude gli orizzonti della religione cristiana.

Sospeso fra questi due mondi, il piccolo, che è il ritratto della spontaneità e della tenerezza, corre entusiasta alla scoperta della realtà e della vita. Nella sua disarmante ingenuità, desideroso di imparare e scoprire, riflette e pone domande al padre e alla zia Irena sul senso dell'esistenza, sulla morte, sull'anima.

Una mattina, uscendo di casa, rimane fortemente colpito dalla visione di un cane randagio morto assiderato. A casa, con le lacrime agli occhi, chiede al padre: «Perché? Perché questo? Che cos'è la morte? Che cosa resta dopo? Che m'importa di sapere quanti minuti ci impiega la signorina Piggy a raggiungere Kermit? A cosa serve questo?»

Si reca un giorno all'università dove, con curiosità e orgoglio, ascolta il padre che durante una lezione dice:

Si può pensare di tradurre una lingua attraverso la via non convenzionale di un congegno matematico che può essere considerato

qualcosa, oppure qualcuno; uno strumento che all'apparenza riesce solo a distinguere zero da uno, ma che invece possiede non soltanto un'intelligenza, ma anche una coscienza. Seleziona e quindi opera un atto di arbitrio, forse un atto di volontà.

Dalla zia Irena, un pomeriggio, osserva alcune fotografie del Papa e chiede: «Lui è buono? Ed è intelligente? E pensi che sappia perché si vive? E tu, tu credi che Dio esista davvero? Chi è, lo sai?» La donna lo stringe fortemente a sé dicendogli: «Cosa senti adesso?» Paweł: «Ti voglio bene». «Questo è Dio», risponde Irena.

È una grigia mattinata invernale. Paweł è a casa con il padre e confessa di aver scoperto in anticipo il regalo di Natale: un paio di pattini da ghiaccio che ora è ansioso di provare. Insieme al padre, decide di studiare e calcolare al computer la resistenza della superficie gelata del laghetto vicino a casa per andarvi a pattinare. Krzysztof, la sera, controlla lo spessore del ghiaccio del lago con un bastone. Sulla sponda opposta, lo osserva il testimone silenzioso, vestito di pelli e seduto davanti a un falò. Per un istante Krzysztof lo guarda, poi si dirige verso casa. La risposta è positiva. Paweł ha aspettato il padre sveglio e trepidante, ammirando, nell'oscurità della sua stanza, il luccichio delle lame dei pattini appesi poco al di sopra del lettino. La mattina seguente, nell'appartamento vuoto (Paweł è uscito), Krzysztof lavora al computer. Incredulo e sgomento, è improvvisamente messo dinanzi alla tragedia: il ghiaccio del laghetto ha ceduto, inghiottendo il piccolo Paweł. Assiste, in un dolore che coinvolge coralmemente tutto il quartiere, alla penosa scena del ripescaggio, da parte dei pompieri, del corpicino assiderato del figlio. Giunge a casa, si siede alla scrivania, il suo volto è una maschera di sofferenza su cui si riflette la luce verde del computer. Lo schermo è solcato da una linea, quindi appare la solita scritta: «I'm ready» – «Sono pronto» –, che ora, nella sua assurda insensatezza, gli appare lo specchio fedele della propria inattività. Krzysztof, sconvolto e disperato, entra in una chiesa, ne rovescia l'altare. Alcune candele che ornano l'icona della Madonna Nera di Czestochowa con il Bambino cadono lasciando gocciolare la cera liquefatta sulle gotte della Vergine,

che appaiono come imperlate di lacrime. Krzysztof estrae dall'acquasantiera un pezzo di ghiaccio e, con gli occhi chiusi e la testa abbassata, se lo porta alla fronte.

2.

Dorota, una bella donna sulla trentina dal carattere aspro e freddo, violinista alla Filarmonica di Varsavia, vive nell'appartamento 2 (*Decalogo 2. Non nominare il nome di Dio invano*).

Qualche piano più in basso abita un anziano primario di oncologia, un uomo incupito dalla perdita di moglie, figli e genitori durante un bombardamento nella seconda guerra mondiale. La quasi misantropia del medico è solo a tratti spezzata dalla presenza dell'affettuosa signora Basia che, oltre a svolgere per lui i lavori domestici, ama ascoltare – con cadenza settimanale – i racconti ch'egli le fa degli anni più felici e spensierati vissuti con la famiglia. Dorota, nella più avvilente solitudine, sta attraversando un momento drammatico della propria vita. Il marito Andrzej è ricoverato in fin di vita nel reparto del primario. È a quest'ultimo che Dorota decide un giorno di rivolgersi, per conoscere con certezza la sorte del marito. Il medico rifiuta di pro-



Decalogo 2: Krystyna Janda (Dorota).

nunciarsi, cercando di mantenere un atteggiamento distaccato, nonostante le insistenze e le pressioni ostinate della donna. Solo quando Dorota gli confida il motivo segreto del suo comportamento, il medico si sente costretto a cambiare atteggiamento: la donna, che dice di amare il marito, è incinta di un altro uomo, di cui è pure innamorata. Si tratta della sua prima gravidanza, dopo che, per anni, era stato frustrato il suo desiderio di maternità e aveva visto affievolirsi la speranza di poter avere ancora bambini. Dorota non vuole proseguire la gravidanza se Andrzej riuscirà a salvarsi. Il primario, dinanzi a questa situazione, si sente caricato di una forte responsabilità: in un modo o nell'altro dovrà emettere una sentenza di morte. Dorota si reca come d'abitudine al capezzale del marito. Lo vede in un angolo del letto, con il corpo contratto e logorato dalla sofferenza, incosciente e insensibile a qualsiasi stimolo, anche alle immagini allucinatorie che la sua mente stremata gli ripropone ossessivamente. Alle spalle di Dorota appare il testimone silenzioso che assiste alla scena straziante nei panni di un infermiere. Immediatamente dopo, Dorota si reca dal primario e gli comunica la sua decisione: non terrà il bambino. L'uomo la sconsiglia dal farlo, dal momento che Andrzej pare ormai spacciato: le metastasi sono sempre più gravi e diffuse. Ma, contro qualsiasi previsione, come per miracolo, il marito si ristabilisce completamente. Deperito, pallido, e tuttavia in piedi, si presenta dinanzi al primario per ringraziarlo e per comunicargli che il suo ritorno alla vita sarà allietato dalla nascita di *suo* figlio. Vista l'impassibilità del medico, domanda: «Ma lei sa cosa significa avere un figlio?» Toccante, intenso e commovente è il «sì» del primario.

Questa stessa storia viene raccontata così nel *Decalogo 8* da una studentessa di Zofia, la docente universitaria protagonista del film.

Immaginiamo la seguente situazione: un uomo sta morendo di cancro... l'uomo è affidato alle cure di un eccellente medico che – dato questo importante – è credente. Il medico abita nello stesso palazzo dove vivono il paziente e la moglie. La moglie comincia a tormentare il dottore perché vuole sapere se il marito vivrà o morirà e quando dovrà accadere. Sono risposte che il medico non può e non

vuole dare. La moglie del malato è sempre più assillante. Si scopre che ha un motivo particolare per voler sapere cosa accadrà. È incinta di un altro uomo e in più si tratta della sua prima gravidanza, fino ad allora non aveva potuto avere figli. Suo marito non lo sa. La donna ama quel figlio appena concepito, ma ama anche il marito. Se lui vivrà, lei dovrà abortire. Se morirà potrà dare alla luce il bambino. Il medico sa tutto e deve decidere della vita del bambino volente o nolente e ne è consapevole». Zofia interviene: «Conosco il finale di questa storia. Varsavia non è poi così grande...»

3.

È la notte di Natale. Janusz scende dal proprio taxi vestito da Babbo Natale; mentre si accinge a entrare nel portone di casa per festeggiare con moglie e figli (abita nell'appartamento 3: *Decalogo 3. Ricordati di santificare le feste*), incrocia Krzysztof, il padre di Paweł. Sul volto dell'uomo è ancora disegnata quella maschera di dolore e disperazione che lo spettatore ha conosciuto nel *Decalogo 1*; il suo sguardo è perso nel vuoto.

Dopo gli auguri, i regali, la gioia dei bambini, Janusz e la famiglia si recano in chiesa. Qui Janusz intravede per un attimo, tra la folla, il volto di Ewa, la sua ex amante. Giunto a casa, il suo brindisi di mezzanotte con la famiglia viene bruscamente interrotto dal gracchiare sgradevole e inquietante del citofono. Janusz sa già chi è; con una scusa scende e raggiunge Ewa. La donna chiede l'aiuto di Janusz per cercare Edward, che è scomparso da più di otto ore. Edward è l'uomo con cui vive ora Ewa, quello per cui, tre anni prima, lei aveva troncato la relazione con Janusz. Si avvia una nottata lunga, piena di sofferenza e di tormento. Ewa, nella sua ricerca, trascina Janusz lungo il calvario degli ospedali, degli obitori, dei ricoveri per emarginati, senza tetto, ubriachi. Janusz si accorge ben presto dell'assurda bugia e del penoso gioco ingaggiato da Ewa. Capisce che lei non ha alcun uomo: si sente sola e incapace di sopportare – in una notte come quella – il peso angoscioso della propria condizione di solitudine. Rischiano più volte l'incidente per eccesso di velocità, finché Ewa non porta Janusz a casa sua per vedere se è tornato

Edward. Dopo aver mangiato insieme l'ostia natalizia ed essersi scambiati gli auguri, fra i due ritorna improvvisa la tenerezza. Proprio mentre si stanno per baciare suona il campanello; sono bambini che cantano una canzone natalizia.

Janusz telefona al pronto soccorso per avere notizie di Edward, e gli viene fornita la falsa segnalazione fatta qualche minuto prima, di nascosto, da Ewa. I due si recano in un centro di disin-



Decalogo 3: Daniel Olbrychsky, Maria Pakulnis.

tossicazione per ubriachi, dove gli uomini, raccolti per la strada, vengono maltrattati da una sorta di guardiano-aguzzino contro cui Janusz si scaglia.

Giunti di nuovo in strada, Ewa e Janusz si schiantano violentemente con l'auto contro un albero. Tuttavia Ewa riesce a convincere Janusz ad accompagnarla ancora alla stazione ferroviaria, dove dice che Edward si reca spesso, senza però mai partire. Alla stazione Ewa mostra la foto di Edward a un'impiegata in pattini a rotelle. Poi mostra la stessa foto a Janusz: vi appare Edward ritratto con la moglie e i figli a Cracovia, dove è tornato a vivere poco dopo aver sorpreso Ewa e Janusz insieme. Ewa confessa di aver mentito.

Quello con Janusz è stato il gioco infantile di una notte: se fosse riuscita a stare con lui fino alle sette – non importa come – tutto sarebbe proceduto come sempre. «Altrimenti?» chiede Janusz. «Mi ero preparata bene», risponde Ewa estraendo dalla tasca una pastiglia che lascia cadere in terra, «sai, vivo sola.»

4.

Nell'appartamento 4 (*Decalogo 4. Onora il padre e la madre*) vivono Anka, una ragazza sulla soglia dei vent'anni, inquieta e volitiva (la madre di Anka è morta quando lei aveva sei giorni), e Michał, il padre, un uomo sulla quarantina, pacato, taciturno e protettivo.

Il loro è un rapporto di complicità, comprensione e profonda stima reciproca.

Nel silenzio ovattato delle prime ore del mattino, Anka si prepara di nascosto per gli scherzi rituali del lunedì di Pasqua (una sorta di «pesce d'aprile»). Riempie una caraffa d'acqua, si avvicina al letto di Michał e, con tutta calma, gliela rovescia addosso. La divertente controffensiva di Michał giunge inaspettata e costringe Anka a uscire con i capelli ancora umidi per accompagnarlo all'aeroporto. Michał parte per un viaggio di lavoro. Sale sull'aereo con il ricordo delle parole della figlia triste e malinconica: «Non mi piace quando parti». Tornata a casa, Anka ritrova sulla scrivania del padre la busta gialla intravista appena

sveglia e su cui Michał ha scritto: APRIRE DOPO LA MIA MORTE. La ragazza la prende in mano con cauta lentezza, la esamina attentamente, la avvicina per sentirne l'odore, la osserva in controluce, ne controlla la chiusura; prova a sollevarne un angolino, ma è ben sigillata, corposa, e sembra contenere diversi fogli. Viene interrotta dall'arrivo del fidanzato, Jarek, suo compagno di corso alla Scuola teatrale. È molto affettuoso, ma rimane sorpreso e deluso nel vedersi respingere con forza, quasi con fastidio da Anka che appare fredda, indifferente, distante. Così pure accade il giorno seguente, a lezione, durante la recitazione di una scena d'amore fra i due: l'interpretazione di Anka è forzata, senza sentimento.

A casa, nel silenzio dell'appartamento vuoto, Anka non resiste alla tentazione di riprendere fra le mani la busta gialla per osservarla, scrutarla, cercare di carpirne il segreto. L'ansia, il dubbio la torturano incessantemente. È in un bosco del lungo Vi-stola che decide di aprirla. Sotto lo sguardo del testimone silenzioso che la osserva da una canoa, rilegge ancora una volta la scritta sulla busta, poi infila la punta delle forbici in un angolo della busta e la taglia accuratamente. All'interno, con stupore, trova un'altra busta, bianca, con i bordi sbiaditi dal tempo. È chiusa e reca sopra, con grafia femminile, la scritta: PER MIA FIGLIA ANKA. Sente su di sé lo sguardo di qualcuno, alza gli occhi, vede il testimone silenzioso. La busta bianca rimane intatta. Va nella cantina di casa, dove trova, perfettamente conservati, gli oggetti appartenuti alla madre. Sale nella propria stanza e cerca di riprodurre la grafia della madre. Il giorno successivo è quello dell'arrivo di Michał. Anka va a prenderlo all'aeroporto. La sua accoglienza è diversa da come egli se l'era immaginata; Anka, fredda e impassibile, gli recita queste parole:

Mia cara figlia, non so come immaginarti mentre stai leggendo questa lettera. Sicuramente sarai già grande e Michał non ci sarà più. Adesso sei tanto piccola. Ti ho vista una sola volta, poi non mi hanno più permesso di vederti perché sto per morire. Ti devo dire una cosa importante. Michał non è il tuo vero padre. Non è molto importante che lo sia. Un momento di leggerezza, una distrazione, un errore. So che Michał ti amerà come una vera figlia e sono certa che

con lui non ti mancherà nulla. Ecco, ora mi sembra di vederti, mentre stai leggendo la lettera, a casa tua. I tuoi capelli sono scuri, vero? Le mani affusolate, il collo delicato. Così ti avrei desiderata.

MAMMA

Michał la osserva impietrito, la lascia finire, poi le dà un forte schiaffo e si allontana da solo con i bagagli. Anka va a casa di Jarek, ma trova al suo posto la madre del ragazzo. Le dice di volerlo sposare il più presto possibile. Tornando a casa, incontra Michał sull'ascensore; insieme a loro è il primario del *Decalogo 2* che assiste al loro abbraccio di riconciliazione e alla confessione da parte di Michał di aver sempre sospettato il contenuto della lettera.

Giunti nell'appartamento, padre e figlia si rivelano amore e desiderio reciproci. Possono finalmente parlare del sentimento che li ha legati per vent'anni, della natura del loro rapporto, che ha impedito a entrambi una vita affettiva autonoma. Anka vorrebbe ora liberare e dare espressione reale al suo sentimento. Si denuda dinnanzi a Michał, che, paternamente, l'abbraccia comprendola con un maglione. Fra i loro corpi, ormai non vi è più malizia né erotismo: confidarsi è equivalso a dissolvere l'alone di silenziosa complicità, di tacita consapevolezza reciproca di cui per anni si era nutrito il loro amore. Michał si rende conto che interpretare il ruolo del padre è stato – e sarà – forse l'unico vero modo per amarla. È così che rinuncia a lei. Anka gli confesserà di non aver mai letto la lettera bianca chiusa nella busta e di aver scritto di suo pugno, imitando la grafia della madre, quella che ha fatto leggere a Michał. I due prendono la lettera vera della madre e la bruciano, ne rimangono alcuni frammenti che cercano di decifrare inutilmente.

5.

Di prima mattina, l'inquilino dell'appartamento 5 (*Decalogo 5. Non uccidere*), un tassista, esce di casa; prima di prendere servizio, lava l'auto parcheggiata nel posteggio condominiale. Mentre la pulisce accuratamente, si dirigono verso di lui Dorota e Andrzej (la coppia del *Decalogo 2*). La donna è in avanzato sta-

to di gravidanza, Andrzej ha un aspetto sano e sereno, è molto cambiato rispetto ai tempi della malattia. I due si avvicinano al taxi per salire; il tassista li caccia via: non ha ancora finito di pulire. I due, intirizziti, aspettano allora al riparo di un basso fabbricato. Il tassista si asciuga le mani, ripone lo straccio, inserisce la marcia e parte a tutta velocità passando davanti alla coppia.

Nel frattempo, Jacek, un giovane di circa vent'anni, girovaga per la città senza meta, solo e taciturno. Non ha fretta. Il suo sguardo è cupo e truce. I suoi gesti, vuoti, scellerati, miserabili: spinge senza motivo un uomo dentro la latrina, caccia via con una pedata i colombi a cui un'anziana stava dando del mangiare, getta dei sassi dall'alto di un cavalcavia sulle auto in corsa, provocando incidenti.

Contemporaneamente, Piotr, un giovane sensibile e delicato, siede dinnanzi alla commissione che lo esamina per l'ammissione all'Ordine degli Avvocati. «Domanda giusta», afferma, «perché voglio diventare avvocato? Forse esercitando questa professione si può riparare agli errori di quel colossale ingranaggio che chiamano 'macchina della giustizia'. E poi mi permette di comprendere e capire persone che forse non avrei mai potuto incontrare. Credo che con il passare degli anni la risposta all'interrogativo si allontani. Ciascuno di noi si domanda se ciò che fa abbia un senso; ma è sempre più difficile trovarlo». La sua voce si accompagna alle azioni di Jacek e del tassista. Quest'ultimo rifiuta nuovamente di far salire due clienti indesiderati; poi, con un colpo di clacson, ridendo, spaventa un uomo che attraversa la strada con i suoi cani. Piotr continua il suo esame:

L'azione esercitata dalla pena non sul condannato, bensì sugli altri, il deterrente, è una delle giustificazioni più opinabili della severità di una pena spesso nemmeno giusta. Fin dai tempi di Caino mai una punizione che abbia migliorato il mondo o che sia riuscito a dissuaderlo dal compiere crimini.

Jacek entra in un bar, seduto a un tavolo, di nascosto, si attorciglia strettamente alla mano, via via sempre più tumefatta, una corda che ha estratto dalla propria borsa. Esce dal bar e sale sull'auto del tassista. Improvvisamente l'auto frena. In mezzo

alla strada, in aperta campagna, appare il testimone silenzioso: è vestito con una tuta arancione e tiene in mano una lunga asta marchiata con delle cifre. Fissa negli occhi l'autista mentre Jacek si nasconde. Continuando a fissarli, fa un lieve cenno con la testa, forse come per dire di no. Il tassista lo aggira e prosegue. Jacek estrae dalla borsa la corda e, con forza, la attorciglia intorno alla gola del tassista. Questi cerca di divincolarsi, il ragazzo continua a stringere, il tassista riesce a suonare a lungo il clacson. Jacek, con uno sforzo enorme, lega la corda al poggiatesta dell'auto. Ora, con le mani libere, inizia a prendere a randellate l'uomo che ha la forza di premere ancora il clacson. Jacek lo colpisce ripetutamente sulla testa, che si copre di rigagnoli di sangue; la avvolge in uno straccio e trascina l'uomo inerte verso il fiume. Ode ancora i suoi lamenti e, preso un pesante masso, lo finisce lasciandoglielo cadere sul capo. Sale sull'auto, accende l'autoradio e mangia il panino che il tassista aveva lasciato nel portaoggetti del cruscotto.

In un'aula di tribunale la corte esce, lasciando la famiglia di Jacek in lacrime, la madre è disperata. Nel corridoio, il giudice



Breve film sull'uccidere: Jan Tesarz (il tassista) e Miroslaw Baka (Jacek).

cerca di assicurare Piotr, che ha assunto la difesa di Jacek: «La sua oratoria contro la pena di morte è stata ottima, ma le cose non sarebbero potute andare diversamente».

È il giorno dell'esecuzione di Jacek. Ed è anche quello della nascita del figlio di Piotr. L'uomo percorre i lunghi corridoi del carcere, sotto la luce grigioverde dei neon; uomini in divisa aprono e richiudono al suo passaggio i cancelletti cigolanti; camminano dinnanzi a lui con passi lenti e misurati; lo conducono attraverso altri lunghi corridoi e infine si fermano dinnanzi alla cella di Jacek: il giovane ha chiesto di poter parlare con Piotr prima di morire. Sono attimi strazianti, in cui Jacek si aggrappa disperatamente alla pietà di Piotr. Qualche stanza più in là il boia, calmo, controlla meticolosamente, con scrupolo ed estrema lentezza, gli ingranaggi della sua macchina. Il tempo a disposizione di Jacek è scaduto: un inserviente chiede da parte del procuratore se i due sono pronti. Piotr gli urla: «Dica al signor procuratore che non saremo mai pronti!» Un gruppo di uomini trascina a forza Jacek assolutamente passivo. Dopo aver sopportato con sofferenza e patimento indicibili il raccapricciante, interminabile, folle rituale dell'esecuzione, Piotr esce, sale in auto e sfoga gridando tutta la sua disperazione, il suo disgusto e la sua rabbia impotente.

6.

Tomek, un giovane di diciannove anni, è ospitato nell'appartamento della madre del suo migliore amico (appartamento 6, *Decalogo 6. Non commettere atti impuri*), che è partito come volontario dei Caschi Blu.

È sera, improvvisamente suona una sveglia. Tomek toglie il panno che copre il grande cannocchiale appoggiato sulla scrivania e accosta l'occhio all'oculare. In un appartamento del condominio di fronte si accende la luce, appare un'attraente donna sulla trentina. Tomek ne segue ogni movimento. Di lei conosce le abitudini, gli umori, i gesti, gli amanti. La giornata di Tomek è scandita dagli orari di Magda, così si chiama la vicina; la sua vita è subordinata a quella di lei: svolge un secondo lavoro per

poterla vedere da vicino, di persona, quando la mattina le consegna il latte. (Un giorno, uscendo dal portone di Magda con il carrello di bottiglie, incontra Roman, il cardiologo del *Decalogo 9*, con la bicicletta.) L'emotività di Tomek è in simbiosi con quella della donna; quando la vede piangere a causa di un uomo, piange a sua volta; il suo volto, poi, si rischiarisce se la vede felice. Ma non può sopportare la vista delle sue effusioni con gli amanti, perciò cerca in tutti i modi di interromperle: giunge fino a chiamare il pronto intervento della società del gas a nome di Magda. A volte è preso dal bisogno di ascoltare la sua voce e così la chiama per telefono. Una sera, però, la donna risponde indispettita all'ennesima telefonata muta. Il fatto di essere causa della sua irritazione intristisce Tomek che la richiama immediatamente, ma questa volta per parlare, per dirle con voce tremante un timido: «Mi scusi». Un giorno, ancora per vederla da vicino, la attira con un falso avviso di pagamento nell'ufficio postale dove lavora. Un superiore di Tomek la umilia accusandola di truffa e falsificazione. Tomek si sente di nuovo responsabile. Esce dall'ufficio postale e insegue Magda per la strada per scusarsi. Sente che il momento è propizio per una confessione: da più di un anno, ormai, la spia.

La sera, mentre è a letto con il suo amante, Magda gli rivela divertita d'essere sotto lo sguardo di un voyeur. L'uomo, imbestialito, esce in strada e chiama ad alta voce il «vigliacco guardone». Tomek scende e subisce passivamente le botte dell'uomo che gli urla: «Vergognati. Fai schifo».

Il mattino seguente è Magda a fermare Tomek mentre porta il latte; impietosita, guarda il suo volto tumefatto dai pugni: «Perché mi spii?» chiede. «Perché la amo. Io la amo veramente», risponde Tomek. «Che cosa vuoi?» chiede allora la donna «Vuoi fare l'amore con me?» «No», risponde Tomek. «Non voglio niente.» Poi le si avvicina e le dice: «Posso invitarla a prendere un gelato fuori al bar? Posso?» Tomek non riesce a contenere l'irruenza della sua felicità e, correndo a perdifiato nel vialetto del condominio, con il carrello delle bottiglie di latte tintinnanti, rischia quasi di investire il testimone silenzioso, che, vestito di bianco, sta trasportando due grandi valigie.

Nel bar, la sera dell'appuntamento, Magda gli chiede: «Cosa

hai detto stamattina?» «Ho detto che la amo», risponde Tomek. «L'amore non esiste», ribatte Magda. «Esiste!» replica indignato Tomek. Poco più tardi Magda lo invita a casa e, con fare provocante, gli si avvicina, gli prende la mano e l'accosta a sé. Il giovane Tomek è impacciato, ha lo sguardo basso e trema di paura; poi, improvvisamente, ha un sussulto. Magda è immobile dinanzi a lui, raggelante lo fissa negli occhi e gli dice: «Di già? È stato bello? Ecco, è tutto qua l'amore. Su, vai in bagno, c'è un asciugamano pulito». Tomek scappa via sconvolto. Nel vialetto del condominio incontra nuovamente il testimone silenzioso che lo guarda entrare nel portone di casa. Giunge nel bagno di casa, riempie una bacinella con dell'acqua bollente, prende una lametta, lentamente l'accosta e si taglia le vene dei polsi. L'acqua della bacinella si tinge violentemente di rosso.

Magda, dal suo appartamento, scruta le finestre buie di Tomek; prende un grosso foglio di cartone su cui scrive: VIENI! SCUSAMI. Ma mentre lo accosta alla finestra, vede un'ambulanza ferma davanti al portone di Tomek.

Qualche giorno dopo, si reca all'ufficio postale e a casa del ragazzo per chiedere sue notizie. Infine, lo rivede al solito posto di



Breve film sull'amore: Grazyna Szapolowska (Magda).

lavoro, seduto al di là del vetro. Gli sorride, ma, vedendolo impassibile, si fa scura in volto. I due si fissano lungamente, immobili, infine Tomek, serio, spezza il silenzio: «Ho smesso di spiargli».

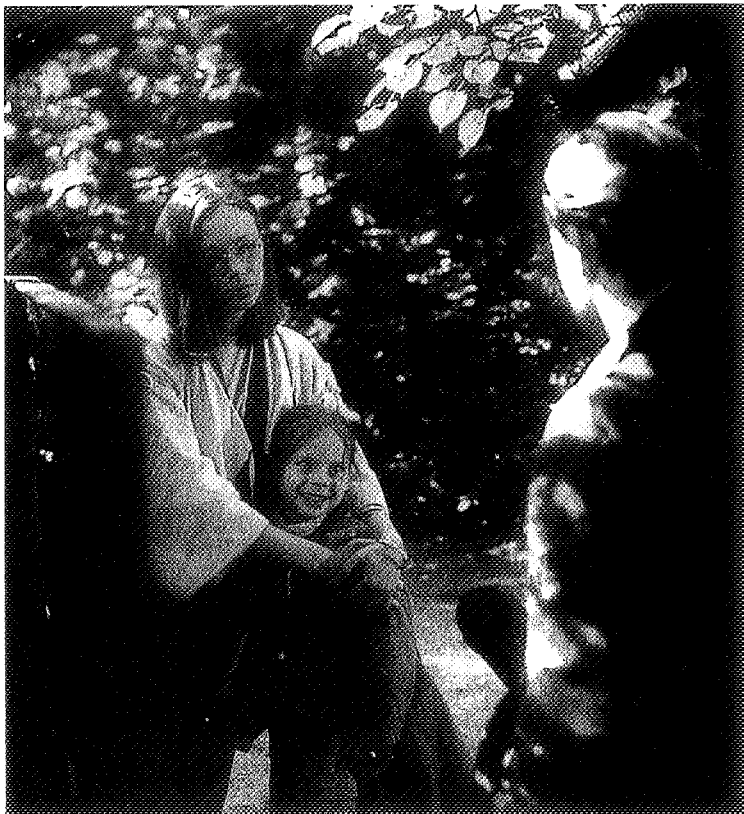
7.

Nell'appartamento 7 (*Decalogo 7. Non rubare*) vivono Maika, una ragazza di vent'anni, alta, miope, magra; i suoi genitori Ewa (donna arida, arrogante, egoista) e Stefan (un fallito che si è arreso alla vita e allo strapotere della moglie), e la figlia di Maika, Anka, una bambina di sei anni.

È notte fonda; improvvisamente il silenzio viene squarciato dalle urla lancinanti e drammatiche di Anka; si intravede, nell'oscurità, la sua manina aggrappata alle sponde del letto. Maika si avvicina, ma è subito spinta via malamente da Ewa: «Va via! Via, vattene. Non vedi che non sei capace? Via da qui!» Ewa prende in braccio la nipotina e la calma dolcemente: «Vieni qui, vieni qui dalla mamma». Maika corre nella propria camera piangendo.

È il giorno del compleanno di Anka. Ewa la porta al teatrino per bambini. Maika è nascosta nella sala e, approfittando della confusione, alla fine dello spettacolo, sottrae Anka alla nonna e insieme scappano via. Giungono dinanzi a una casa in mezzo a un bosco. Dalla casetta viene loro incontro un giovane, osserva la bambina come paralizzato. Maika, con calma e semplicità, dice alla figlia: «È tuo padre».

Il padre di Anka, Wojtek, guarda indispettito Maika: «Cosa vuoi? È da sei anni che non ti vedo. Mi sono dimenticato di te: mi sei costata abbastanza». «Ho preso Anka a mia madre e sono scappata via», risponde Maika ridendo. «Da quattro anni pensavo di farlo», continua. «Dovevi vederla, non la trovavo più, era disperata.» Wojtek la fissa. «Perché parli di lei così? Non sei cambiata affatto: per te o è tutto bianco, o è tutto nero. Di lei sai poco.» «Ultimamente ho saputo qualcosa di più», ribatte Maika, «nata io, non ha più potuto avere figli. E quando è comparsa Anka, se l'è presa. Diceva che era per il mio bene, per il mio futuro. Un giorno entrai in bagno e la vidi che allattava



Decalogo 7: Majid Barel Kowska (Majka), Katarzyna Piowowarczyk (Anka), Bogusław Linda (Wojtek).

Anka al seno senza latte. E poi, sai, lo scandalo: lei la direttrice, tu giovane insegnante, io l'allieva. Ti avrebbe denunciato per aver sedotto una minorenni, se non te ne fossi andato subito.» Wojtek la guarda con rancore: «Ma tu, tu lo hai permesso! E comunque tu hai ancora del tempo davanti: non hai rubato, non hai ucciso». Maika abbassa lo sguardo: «Perché? Si può rubare ciò che è nostro?»

Squilla il telefono, è Stefan, il padre di Maika; insieme alla moglie sta cercando la figlia e la nipotina. Wojtek nega di averle viste.

Improvvisamente Anka, che si era addormentata fra le montagne di orsetti di pezza fabbricati da Wojtek, si mette a urlare come sempre, per il brutto sogno di ogni notte. Maika, terrorizzata, cerca inutilmente di calmarla, comincia a scuoterla. Anka si sveglia e urla: «Maika!» La ragazza la prende in braccio e le grida istericamente: «Dovevi chiamarmi mamma, devi dirmi mamma, capito? Mamma, capito? Di mamma, su, dillo!» Wojtek assiste alla scena allibito, poi parlando con Maika le fa capire che la bambina avrebbe bisogno di tranquillità e delicatezza e che sarebbe bene per lei tornare a casa dalla nonna. Quindi esce e chiama un amico con il camion per farle portare via. Nel frattempo Maika prende Anka, le mette il cappottino e la trascina fuori. È quasi l'alba, le due scappano attraverso il bosco.

Wojtek, rientrato in casa, telefona a Ewa, le confessa di aver ospitato Maika e Anka e si mette d'accordo con lei per cercarle nel bosco. Mentre parla al telefono, Ewa si accende nervosamente una sigaretta, ma è lucida, concreta, energica: sente di avere, come sempre, l'assoluto controllo della situazione.

Maika e la figlia giungono alla stazione ferroviaria. La donna della biglietteria capisce che le due stanno scappando e offre loro ospitalità nella sua guardiola, in attesa del passaggio del primo treno. Ewa si presenta davanti alla donna chiedendo notizie di Maika e Anka. La donna finge di non sapere nulla, ma alla voce della nonna, Anka si divincola da Maika e corre a braccia aperte verso Ewa urlando: «Mamma, mamma!» Arriva un treno in stazione. Maika prende la borsa, ve la butta sopra e sale, scomparendo all'orizzonte.

8.

La piccola mano di una bambina è tenuta da quella di un adulto. Stanno camminando, è buio, si ode il rumore dei loro passi.

Zofia, un'anziana docente universitaria, donna serena e attiva, vive sola, nell'appartamento 8 (*Decalogo 8. Non dire falsa testimonianza*). Di prima mattina, uscendo di casa, incontra un vicino, un collezionista di francobolli, che, felice, le annuncia l'acquisto di una serie di grande valore e le promette di mostrargliela

al più presto. Zofia partecipa alla contentezza dell'uomo, gli è molto affezionata.

Come tutti i giorni, dopo aver fatto jogging nel boschetto del lungo Vistola, si reca all'università; nei corridoi, gli studenti seduti sui davanzali saltano giù e la salutano con simpatia e rispetto, Zofia risponde sorridendo e prosegue con passo veloce ed elegante.

Prima dell'inizio della lezione, il preside le presenta una donna di circa quarant'anni, dal volto intenso; vorrebbe partecipare come uditrice al suo corso. Si tratta di Elzbieta Loranz, fa parte di un istituto americano che studia la sorte degli ebrei sopravvissuti alla guerra; è lei che ha tradotto e divulgato i libri di Zofia negli Stati Uniti.

In aula, Zofia invita gli studenti a raccontare storie di vita che in seguito diverranno oggetto di riflessione e analisi. Il tema del giorno è stato riassunto sotto il titolo *Nell'inferno etico*. Una ragazza si alza in piedi e racconta la storia del *Decalogo 2*. Zofia conclude che la cosa più importante della vicenda è la salvezza del bambino. A queste parole Elzbieta alza la mano per raccontare all'aula la storia di una bambina ebrea di sei anni, iniziata in una notte del febbraio 1943.

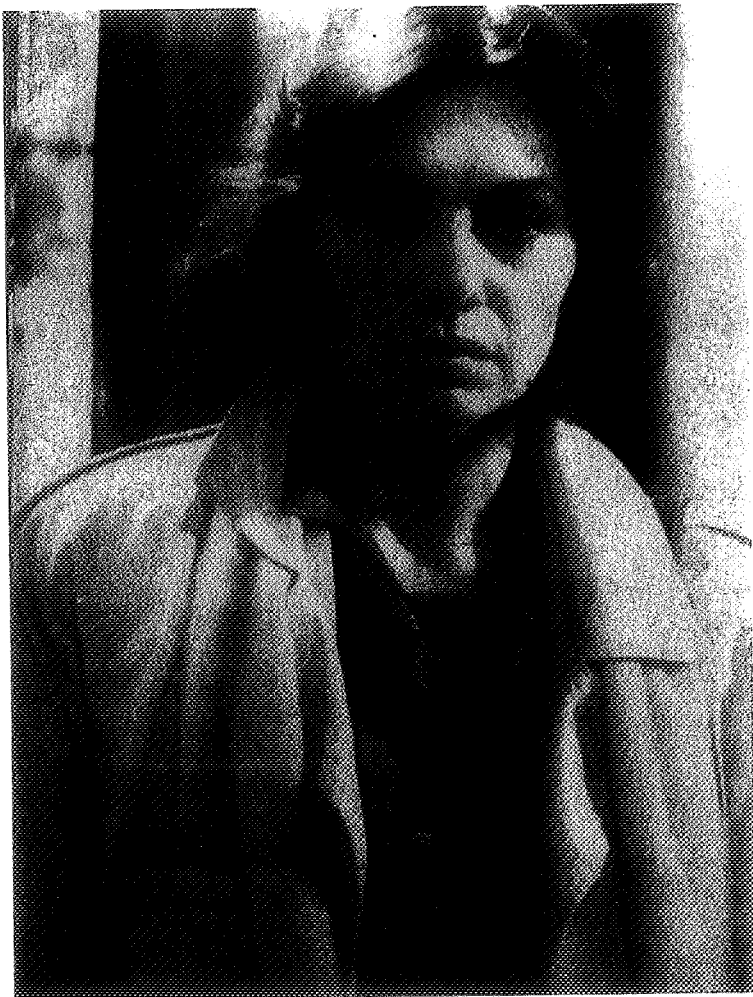
Nascosta nella cantina di una casa polacca, all'improvviso perde questo rifugio perché dovrà essere occupato dalla Gestapo. Gli amici del padre della bambina, rimasto nel ghetto di Varsavia, le cercano un nuovo nascondiglio. Si offre un'occasione, ma i potenziali tutori pongono una condizione: la bambina deve avere un formale e autentico atto di battesimo. I tutori della bambina cercano persone disposte a fingersi padrino e madrina di battesimo. Infine tutto è pronto. È sera, fa freddo, la bambina e il suo tutore arrivano a casa delle persone che si sono offerte come padrino e madrina. È una giovane coppia del quartiere Mokotow. La bambina è intirizzita dal freddo: ha impiegato tutto il pomeriggio per attraversare la città. I padroni di casa offrono loro un tè caldo, ma il tempo stringe, si sta avvicinando l'ora del coprifuoco. La donna, tuttavia, chiede loro di sedersi. Devono negare l'aiuto promesso. Dopo aver riflettuto ed esaminato a fondo la situazione non sanno decidersi a mentire di fronte a Colui in cui credono e che, pur imponendo la misericordia,

non permette di dire falsa testimonianza. Una simile menzogna, anche se a fin di bene, contrasta troppo con i loro principi.

Zofia ha ascoltato con estrema attenzione, è visibilmente turbata, fissa con sguardo vitreo Elzbieta e con voce tremante le chiede altri particolari. Irrompe nell'aula un ragazzo barcollante, è probabilmente ubriaco, guarda verso l'uditorio; fra i banchi degli studenti appare anche il testimone silenzioso. Uno studente di colore urla forte contro il ragazzo appena entrato: «Go out!» Zofia, indispettita, riaccompagna quest'ultimo fuori della porta. La lezione riprende. Una studentessa si alza: «Il Decalogo parla di falsa testimonianza contro il prossimo. Questa testimonianza non sarebbe stata contro il prossimo. A me questa motivazione non pare plausibile se la coppia era veramente cattolica».

Dopo la lezione Zofia incontra Elzbieta nei corridoi: «Non era il quartiere Mokotow, era Srodmiescie...» «Sono io. Sono scampata», risponde Elzbieta calma, annuendo con la testa. «Allora è viva! Per tutta la vita ho creduto... Lei dunque ha deciso di venire qui per guardarmi in faccia... guardarmi mentre mi raccontava questa storia.» «Per tutti questi anni», risponde Elzbieta, «non ho mai avuto il coraggio di farlo, e neanche oggi l'avrei avuto, se lei non avesse parlato così di quel bambino. Secondo una certa teoria si riconoscono dai tratti fisici quelli che salvano il prossimo da quelli che hanno bisogno di essere salvati... lei ha quei tratti: tutti conoscono quello che lei ha fatto da quel giorno per quelli come me.» Zofia invita poi Elzbieta a cena a casa sua. Durante il tragitto in auto si fermano in una via buia di Srodmiescie. È la vecchia abitazione di Zofia. Elzbieta scende e si inoltra nel portone buio. Zofia, che l'attende in auto, non vedendola tornare, va a cercarla. Le passa davanti senza vederla, perché nascosta nell'oscurità dell'androne. La donna suona ai campanelli di diversi appartamenti chiedendo di Elzbieta, i condomini sono bizzarri, alcuni la insultano. Torna all'auto dove vede Elzbieta che, seduta, l'aspetta. Giunte a casa di Zofia, l'atmosfera cambia, si instaura un rapporto di stima reciproca, profondo affetto e intima comprensione.

Zofia si rivolge a Elzbieta: «Mi hai fatto spaventare, prima a Srod miescie: temevo di averti persa di nuovo. Se hai fatto migliaia di chilometri nella speranza di scoprire qualche segreto, resterai delusa. I motivi per cui quella sera fui costretta a liberarmi della tua presenza sono prosaici. Altra cosa è invece il peso che quella sera ha avuto nella mia vita. Io e mio marito eravamo del-



Decalogo 8: Teresa Marczevska (Elzbieta).

la Resistenza. Qualcuno ci aveva informati che le persone che ti avrebbero ospitata erano della Gestapo e che attraverso te, il prete e il tuo tutore, sarebbero arrivati a noi, alla Resistenza. Questo è tutto il segreto». Elzbieta scuote la testa e sorride: non si aspettava una motivazione così semplice. Zofia continua: «Solo più tardi abbiamo saputo che quell'informazione era falsa e ci è mancato poco che quella coppia venisse giustiziata. Ho chiesto loro scusa, ma questo non basta... Ho rifiutato di aiutarti mandandoti a una morte quasi certa. E sapevo quello che stavo facendo. Hai ragione tu: non esiste causa, non esiste idea, non esiste nulla che conti più della vita di un bambino».

Elzbieta guarda Zofia negli occhi: «E su come si deve vivere, che cosa dice ai suoi studenti?» «Io non dico loro 'come', risponde Zofia, «mi limito a metterli in condizione di arrivarci da soli.» «A che cosa?» chiede Elzbieta. Zofia sorride: «Al bene. Il bene esiste in ciascuno di noi. Le situazioni stimolano in noi il bene o il male. Quella sera è stato stimolato in me il male». Elzbieta osserva attentamente Zofia e le domanda: «E chi stabilisce ciò che è bene?» Zofia abbassa lo sguardo: «Colui che è in ognuno di noi, e che ci dà la possibilità di scegliere». Vengono interrotte dal vicino di casa collezionista di francobolli che, come promesso, mostra a Zofia la serie Polarfahrt di tre Zepelin del 1931. Zofia spiega a Elzbieta che si tratta di un condomino, come lo erano anche i protagonisti della storia raccontata la mattina in aula dalla ragazza.

Il giorno seguente Zofia accompagna Elzbieta presso la coppia che avrebbe dovuto ospitarla.

La donna vorrebbe ringraziare il vecchio sarto che ora le si presenta davanti, ma l'uomo la ferma: non vuole parlare né sentir parlare degli anni della guerra, vuole rimuovere quel passato. Elzbieta esce dalla sartoria. L'uomo, con lo sguardo perso e mesto, la osserva attraverso la vetrina mentre raggiunge Zofia.

9.

Roman, un uomo di circa quarant'anni, è seduto nello studio di un collega medico: «Voglio sapere la verità», gli dice. «Sono

desolato», risponde il medico. Roman è incredulo; vorrebbe sentire qualcosa di diverso o vorrebbe che almeno gli fosse data una speranza: «Sei proprio sicuro che non lo potrò più fare con nessuna donna?» Il medico gli risponde in maniera distaccata: «Se tua moglie è bella, divorzia».

Roman è in viaggio verso casa, improvvisamente la sua auto sbanda e finisce fuori strada. È sconvolto e disperato, colpisce violentemente con un pugno l'auto, poi si accascia sul volante. In quel momento gli passa vicino in bicicletta il testimone silenzioso che lo guarda attraverso il finestrino.

Piove. Roman ha parcheggiato l'auto sotto casa. Anna, la moglie, una donna attraente, lo aspetta nell'androne preoccupata: ha capito che qualcosa non va. I due salgono nell'appartamento 9 (*Decalogo 9. Non desiderare la donna d'altri*). Dopo aver più volte impedito a Roman di parlare, ora Anna si dice pronta a sentire qual è il verdetto del medico. Roman è molto esplicito, non vuole illudere la moglie, sente anche di non poterle chiedere sacrifici. Pensa che l'unica soluzione sia il divorzio. Anna lo fissa seria: «È più importante quello che c'è fra noi che quello che manca. L'amore non è un po' di ginnastica nel letto una volta alla settimana. Quella è biologia. È in fondo al cuore che si trova l'amore, non in mezzo alle gambe». Roman la guarda commosso: «Sei ancora giovane e bella, dovrai cercarti qualcuno, se già non ce l'hai». «Non ho nessuno», risponde Anna, «e poi, su certe cose non è necessario dirsi tutto.» La mattina seguente, uscendo di casa, Roman vede un giovane entrare nel portone di casa sua. Anna è alla finestra, il giovane cerca di sottrarsi alla vista di Roman.

In ospedale Roman incontra una giovane paziente che il primario vuole convincere a farsi operare al cuore. La ragazza, Ola, è simpatica e di aspetto gradevole: «Ho una bella voce», dice, «ma alla scuola di canto sono stata esclusa perché soffro di cuore. Mi piace cantare Bach, Mahler o Van Den Budenmajer. Mia madre vorrebbe che io facessi carriera. È un'operazione pericolosa quella che lei vorrebbe che facessi. Lei vorrebbe che io avessi tutto. Ma a me basta vivere; è il solito problema: di cosa abbiamo bisogno? A me basta poco così», e mostra fra due dita di quanto ha bisogno.

Mentre a casa Roman ascolta Van Den Budenmajer, squilla il telefono; una voce maschile chiede di Anna e subito riattacca. Roman trova il sistema per collegarsi all'impianto telefonico e ascoltare le conversazioni della moglie. Un giorno la sente fissare un appuntamento con un uomo la cui voce è simile a quella che aveva già sentito. Inizia per lui un tormento implacabile. Prende a frugare fra le cose della moglie per trovare tracce, indizi. Nel portaoggetti dell'auto scopre un quaderno di appunti con la scritta: MARIUS ZAWIDZKI. FISICA. VI TRIMESTRE. Lo prende e lo butta in un cassonetto dell'immondizia. Ci ripensa, lo riprende, lo pulisce e lo rimette sull'auto. Da quel momento, a ogni frenata il portaoggetti si apre mostrando il quaderno.

Un giorno Roman si trova per caso nell'appartamento vuoto della suocera che in quel momento è lontana. Rinviene lì numerosi segni della permanenza di qualcuno. Rivede anche il quaderno di fisica e scopre nella buca delle lettere una cartolina mandata ad Anna da Marius. Corre immediatamente a fare un duplicato delle chiavi dell'appartamento.

Il giorno successivo segue la moglie fino all'appartamento, ma non ha il coraggio di entrare. Rimane seduto sulle scale con la testa fra le mani, disperato.

Un pomeriggio, infine, si nasconde nell'appartamento e assiste alla rottura del rapporto fra Anna e l'amante che viene cacciato. Anna si accorge della presenza del marito e si infuria con lui. Improvvisamente suona il campanello. Marius è rimasto scioccato dal comportamento freddo e distaccato di Anna, gli sembra immotivato. Guarda Anna con le lacrime agli occhi e le dice: «Lui l'ha scoperto? Se vuoi puoi divorziare e possiamo sposarci». Anna lo caccia nuovamente. Poi si rivolge a Roman, sorpresa e colpita nel vederlo umiliato e abbattuto. Gli si accosta, proponendogli di ricominciare una nuova vita con lui, senza segreti o altri uomini; una nuova vita che vede ora illuminata dall'adozione di un bambino. Roman pensa che sia necessario un periodo di lontananza e riflessione.

Compra ad Anna degli sci per una vacanza in montagna.

In ospedale incontra Ola. La ragazza ha preso una decisione: «La detesto, dottore», dice rivolta a Roman, «ho dato il consenso all'operazione anche se non volevo.» «C'è qualcosa che

non va?» chiede Roman. «Non ancora», risponde Ola, «ma sento di essere un'altra persona. Voglio cantare e avere tanta gente che mi ascolta.»

A casa Roman sente una voce di bambina, si affaccia alla finestra e vede giocare nel cortile Anka, la figlia di Maika del Decalogo 7.

Esce. Giunto con l'auto in un parcheggio rimane come paralizzato: vede Marius che carica degli sci sulla propria auto.

Quando si trova a casa, inizia a tormentarsi aspettando, immobile dinnanzi al telefono, una chiamata di Anna.

Anna, nel frattempo, viene raggiunta da Marius in montagna, alla coda della funivia. Scappa via e, così com'è, con il completo da sci e gli scarponi, si precipita invano alla ricerca di un telefono funzionante, infine, disperata, sale sul primo autobus per Varsavia.

Nel frattempo, Roman, ormai disilluso, è seduto al tavolo, sta scrivendo una lettera. La piega, l'infilta in una busta e la getta con noncuranza vicino al telefono muto. Esce di casa con la bicicletta, pedala a lungo finché giunge su un cavalcavia interrotto. Prosegue la sua folle corsa e cade parecchi metri più sotto, sulla ghiaia. Alla scena assiste il testimone silenzioso in sella a una bicicletta con carrellino.

Anka entra in casa, accende la luce. L'appartamento è vuoto. Vede la busta sul tavolo, la prende, la apre. In ospedale, sofferente per le ferite riportate, Roman trova la forza per chiamare un'ultima volta a casa. Anna è in lacrime, solleva il ricevitore sicura che la telefonata annuncerà ciò che lei sa già essere avvenuto. Roman la sente rispondere, sul suo volto si intravede l'ombra di un sorriso.

10.

Jerzy, un uomo sulla quarantina, è l'unico in giacca e cravatta al concerto rock. Si sbraccia tra la folla per farsi notare dal fratello Artur, il giovane leader del gruppo rock che si agita sul palco con fare rabbioso ed emettendo urla quasi disumane: «Ammazza, ammazza, ammazza. Ammazza, fornicava, fornicava, for-

nica, desidera, desidera per tutta la settimana per tutta la settimana, domenica picchia tua madre e tuo padre, picchia tua sorella, il più piccolo, il più debole, e ruba perché tutto, intorno, tutto è tuo, tutto è tuo».

Il giorno seguente sono al funerale del loro padre, «un uomo», si dice nella predica, «che ha sacrificato la famiglia, i sentimenti, tutto in nome di una passione». Nell'austerità del momento Jerzy fa cenno ad Artur di spegnere il suo walkman perché si sente la musica all'esterno. I due, evidentemente, non hanno l'aspetto di figli stroncati dal dolore.

Giunti nell'appartamento del padre (appartamento 10. Decalogo 10. *Non desiderare la roba d'altri*), con sgradevole stupore, scoprono qualcosa di più sul loro dimenticato genitore. È un appartamento spoglio, misero: una branda, un acquario, qualche armadietto di ferro chiuso da grossi lucchetti, porte e finestre sprangate. I due sbloccano i chiavistelli degli armadietti; dentro vi trovano alcuni raccoglitori in perfetto ordine, lenti, pinzette, medaglie, cataloghi e riviste filateliche. Oggetti di cui intendono liberarsi al più presto, magari cercando di guadagnare qualche soldo. Sfogliando una raccolta, decidono di regalare un francobollo al figlio di Jerzy, in ricordo del nonno.

Il giorno seguente, Artur si reca nel maggiore circolo filatelico di Varsavia. Appare chiaramente spaesato. Scorge a un certo punto un uomo a cui di volta in volta qualcuno si avvicina, traendolo in disparte per consultarlo. Consegna a lui i suoi raccoglitori, ma costui, dopo averli sommariamente esaminati, interpellava il presidente dell'associazione, che chiede ad Artur di poter parlare anche con Jerzy.

Il presidente si reca nell'appartamento dei due. Analizza accuratamente il contenuto di tutti i raccoglitori in silenzio. Artur e Jerzy attendono impazienti una parola. Senza alzare lo sguardo l'uomo apre un raccoglitore a caso e dice sfogliandolo: «Con questo si può comprare un'automobile, con questi due una villa, con questa serie un appartamento». Il presidente stima il valore della collezione per «alcune decine di milioni di złoti» e aggiunge perentorio: «Vostro padre ha dedicato tutta la sua vita a questa collezione. Un crimine! Questo sarebbe gettare via trent'anni della vita di un uomo, foss'anche quella di

un padre che conoscevate a malapena». Artur e Jerzy rimangono impietriti.

Il giorno successivo cercano di recuperare il francobollo regalato al figlio di Jerzy. Ma il ragazzo l'ha barattato, irretito da un giovane delinquente che a sua volta l'ha subito venduto a un mercante senza scrupoli. Ricattando quest'ultimo, riescono a rimpossessarsi del prezioso francobollo.

Artur e Jerzy decidono di salvaguardare il loro patrimonio. Aggiungendo altre protezioni a quelle già installate dal padre, spendono capitali per trasformare l'appartamento in una sorta di bunker. Artur vi si trasferisce insieme a un grosso cane addestrato per la guardia. Infine si confidano il loro stato d'animo: «Ho la sensazione che i miei problemi non esistano più: niente più problemi. Come una volta: quando eravamo piccoli non ci preoccupavano i problemi dei grandi e adesso è lo stesso: noi stiamo qui e in pratica non c'è più nulla di importante. Solo noi. È piacevole».

Per impossessarsi dell'ultimo, il più prezioso dei francobolli di una serie, il «Mercurio rosa» – un pezzo che, per tradizione, non può essere comprato, ma solo scambiato – stipulano un tremendo accordo con il mercante senza scrupoli che avevano ricattato: Jerzy dovrà donare un rene alla figlia dell'uomo gravemente malata.

Durante l'operazione, qualcuno, molto abilmente e senza far suonare gli allarmi, riesce a introdursi nell'appartamento-bunker, impossessandosi del loro tesoro. Artur e Jerzy ora sono sì in possesso del «Mercurio rosa», ma privati del resto della collezione. Mentre si consolano comprando una serie appena uscita allo sportello postale dove lavora Tomek (*Decalogo* 6), vedono, al di là della strada, uno strano, ma cordiale convegno: il mercante senza scrupoli, il presidente dell'associazione filatelici e un altro uomo, con grossi cani del tutto simili a quello acquistato da Artur, chiacchierano in tutta tranquillità, come vecchi amici.

NELL'ORDITURA DEL DISORIENTAMENTO

Omne ignotum pro magnifico.
TACITO

Esiste un'antica immagine – il serpente che divora se stesso – che, nella sua essenza più profonda, traduce metaforicamente i principi su cui si fondano la poetica e l'impianto formale del *Decalogo* di Kieślowski.

Un'immagine terribile e misteriosa, che Marsilio Ficino – il più influente dei neoplatonici rinascimentali – assume come simbolo mistico per eccellenza, a dimostrazione della superiorità del segno figurato su quello letterale nel processo di conoscenza ed esperienza *diretta, radicale e sensibile* del divino e del creato. Questo simbolo racchiude in sé, con rara efficacia visiva, il senso della parola «mistico», la cui etimologia – dal greco *mystikos* – significa «iniziato ai misteri». E qualcosa accomuna e lega «mistero» e «mistico»: la medesima radice *myein*, ossia, «essere chiuso», come chiuso è appunto il cerchio che il serpente forma mentre divora il proprio corpo.

In origine, l'immagine era considerata come simbolo del tempo o, più in generale, simbolo del cosmo, capace di rivelare in maniera diretta e globale all'occhio di chi la contemplasse ciò che solo per gradi la ragione sarebbe stata in grado di decifrare.

Oggi, non a caso, abbandonato il suo aspetto mistico, questo simbolo è stato scelto come antitetico, diametralmente oppo-

sto al segno razionale¹. Infatti, se, osservandolo, si tenta di capire razionalmente come il serpente possa via via divorare se stesso, presto ci si dovrà domandare cosa mai accadrà quando esso sarà arrivato alla testa, come potrà, con la bocca, divorare la sua stessa bocca. La sola ragione non riuscirà certamente a sciogliere l'enigma; in questo caso, decifrare equivale a dissipare; qui il bisturi della logica può poco o nulla. È un paradosso, uno di quelli di cui Mefistofele, nel *Faust* di Goethe, dice: «Una contraddizione proprio perfetta, ugualmente misteriosa per savvi e per stolti». Anche in Nietzsche si trova eco di questa suggestiva immagine e, non a caso, a proposito della lotta fra razionalità e irrazionalità:

Quando l'uomo nobile e dotato guarda fissamente l'inesplicabile, vede con terrore come la logica si torca intorno a se stessa e si morde infine la coda – ecco che irrompe allora una nuova forma di conoscenza, la quale per poter essere sopportata, ha bisogno dell'arte come protezione e rimedio.²

Per quanto astruso, l'enigma o il paradosso o il mistero sprona sempre a trascendere i limiti della ragione attraverso l'allusione a un significato che non è in esso, ma oltre; e, mentre spaesa, destabilizza, invita a inoltrarsi in una sfera in cui la legge della contraddizione perde ogni valore, come qualsiasi altra legge logica. Senza dubbio ciò vale anche per il *Decalogo*. Ha dichiarato Kieślowski:

Nei miei film lascio sempre un margine di inspiegabile, do piuttosto dei misteri, perché risposte non ne ho, se le avessi, mi occuperei d'altro.³

Le risposte sono meno nobili delle domande. Io non faccio altro che utilizzare il mio mestiere per dividere i miei dubbi con gli spettatori.⁴

1. Ernst H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1992, p. 100.
2. Friedrich W. Nietzsche, *Nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972, p. 103.
3. A. Crespi, «La mia Bibbia senza certezze» cit.
4. C. Marie Trémois, Vincent Remy, «Entretien avec K.K.», in *Télérama*, hors série, France Inter, Paris 1994.

E quel «margine di inspiegabile» si ritrova nel *Decalogo*, stratificato e fuso simultaneamente su diversi fronti: da quello formale a quello dei contenuti; la sua onnipresenza rende coesa l'opera e spaesato, affascinato lo spettatore. Difficile per la ragione – che fugge il dubbio e proprio di certezze ha bisogno – inoltrarsi in un simile coacervo.

Lo spettatore è continuamente posto dinnanzi all'inesplicabile, alla contraddizione, al paradosso, senza che questo scalfisca in nulla la trasparenza, a tratti così limpida da risultare intollerabile, del realismo dei dieci film.

Nessun elemento contribuisce nel *Decalogo* a dissipare i dubbi di cui Kieślowski investe lo spettatore; nessuna certezza, nessuna risposta; lo spettatore non troverà conferma né conforto alle proprie sicurezze; sarà anzi reso incapace di collocare ciò che avrà visto entro un sistema prestabilito.

Una strategia, questa, che, in maniera precisa e inesorabile si attua, come s'è detto, contemporaneamente dai livelli più superficiali a quelli più profondi.

Da un'opera che si intitola *Decalogo*, lo spettatore può attendersi uno di quei cosiddetti «film biblici», magari uno di quei kolossal che tanta fortuna ebbero negli anni Cinquanta e che, nei decenni successivi, vennero riproposti da parte delle maggiori produzioni televisive, soprattutto europee. Nulla di tutto ciò, ovviamente. Seppur destinato a un pubblico televisivo e commissionato dalla televisione polacca in forma di serial, il *Decalogo* è assolutamente lontano dalle logiche dei film a puntate, dei telefilm e, ovviamente, delle soap opera, come lo è altrettanto – per ammissione dello stesso Kieślowski⁵ – dalle esigenze di un pubblico eterogeneo, discontinuo e alquanto «distratto» come quello televisivo.

Tuttavia, qualsiasi spettatore può facilmente rendersi conto

5. «In televisione occorre raccontare in modo piano e a volte ripetersi, per avere la certezza di essere seguiti e capiti. Questo non significa che la televisione sia più stupida, ma semplicemente che ha caratteristiche diverse, che vanno prese seriamente in considerazione quando si lavora per il piccolo schermo. Per quanto mi riguarda, penso di non aver prestato abbastanza attenzione a questi elementi: il *Decalogo* è ancora troppo cinematografico, troppo condensato» (A. Artese, B. Fornara, L. Gandini, «Intervista a K.K.», in *Cineforum* cit., p. 11).

di come il *Decalogo*, al di là di ogni stereotipata previsione, non serva da illustrazione delle Tavole della Legge («Non abbiamo mai cercato di illustrare semplicemente il loro assunto», ha dichiarato Kieślowski, «perché sarebbe stata un'impostazione idiota»⁶); anzi, in ciascun episodio, il legame con il Comandamento, è indiretto, a tratti sfuggente, perfino allusivo o fuorviante.

In ogni caso, i dieci film costituiscono un unicum il cui senso si può cogliere soltanto guardando l'insieme. Ogni episodio, ogni particolare presente in esso, trascende, costruisce e precisa il significato del tutto; ogni episodio è ugualmente emblema e infinitesimo frammento di un'unica *Gestalt*, di un'unica forma o struttura. Non sono i singoli episodi o i singoli elementi a determinare l'insieme, ma quest'ultimo a determinare i primi: la conoscenza del tutto e delle sue leggi istintivamente le connessioni fra i singoli frammenti che sembrano cessare di esistere in quanto tali. Non a caso Piesiewicz ha affermato: «Se posso dare un consiglio a chi volesse parlare di questo nostro lavoro, direi di vederlo nella sua totalità, così ci si può rendere conto di come questi film siano legati uno all'altro»⁷.

È utile raccogliere dunque il consiglio di Piesiewicz, ma non lo è altrettanto cercare il legame tra i film in un filo rosso anti-religioso o religioso. Anche qui, le previsioni verranno disattese. Da parte di un cineasta proveniente da un Paese che da più di cinquant'anni è stato diviso fra l'impulso fortissimo verso la religione (in Polonia, il cattolicesimo e l'ebraismo sono le due principali confessioni che affondano profondamente le radici nel cuore della società) e il suo più totale ripudio (sostenuto dal regime socialista), ci si sarebbe aspettati un atteggiamento in linea con queste grandi divisioni, una netta presa di posizione «a favore» o «contro». Nonostante Kieślowski non abbia mai fatto mistero del proprio atteggiamento nei confronti delle religioni ufficiali («Da quarant'anni non vado in chiesa», dichiarò una volta in un'intervista⁸), nel *Decalogo* si mantiene in ammi-

6. *Ibid.*

7. Intervista a K. P., in *Cineforum* cit., p. 31.

8. Intervista a K.K., in *La Suisse* (1981), ora in T. Sobolewski, *La solidarietà dei peccatori* cit., p. 69.

revole equilibrio sull'orlo di due precipizi, e gran parte del fascino dell'opera deriva proprio da questo, o forse dal suo saper andare «oltre» questo.

Pur ispirandosi a un polittico religioso, il *Decalogo*, dunque, non è assolutamente paragonabile a un affresco religioso, al bassorilievo di un altare o alle pale di una chiesa. Esso è lontano da ogni intento celebrativo, didascalico e non persegue nessuna missione divulgativa o di conversione.

Eppure, in ogni film, si coglie una sorta di «spiritualismo laico»; il *Decalogo* rende sensibile allo spettatore la presenza di un'entità superiore, che tuttavia appare misteriosa, impalpabile, indecifrabile. È inutile cercarla in qualche rivelazione o in qualche miracolo, in un intervento provvidenziale o in un'improbabile Grazia. Esiste nel *Decalogo* il divino, ma si tratta, forse, di un *deus absconditus* più che non di un *deus ex machina*, o di un Dio che «vede e provvede». Immagine il più possibile sfumata e indefinita, non è assolutamente identificabile in una di quelle offerte dalle religioni. In tutto il *Decalogo*, Kieślowski cerca di recidere ogni legame con le dottrine:

Parlare dal pulpito è compito dei preti: loro hanno sempre una buona storia che dimostra senza ombra di dubbio la ragione delle loro norme. L'autore del Vecchio e del Nuovo Testamento sapeva bene come si vive, aveva dunque il diritto e la possibilità di dire alla gente le cose giuste da fare: io non ho questa prerogativa, e non mi interessa nemmeno averla⁹.

Ci premeva evitare il tono moralistico, i buoni consigli, la lezione. A Piesiewicz come a me non piace il tono propinatoci dalla televisione e dai giornali, io addirittura lo detesto. Con una vita così complessa, con tutti i problemi che ci troviamo ad affrontare ogni giorno, non c'è modo di trovare una ricetta buona per tutti. Non solo non ho il diritto di prescriberne, ma non ne conosco affatto!¹⁰

Il *Decalogo* è dunque opera che non si basa su un intento moralistico; ha certo forte sostanza etica, di cui mette tuttavia in luce

9. Intervista a K.K., in *Cineforum* cit., p. 12.

10. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 28.

una sorta di contraddizione. Il Decalogo, la Legge dell'Antico Testamento, com'è noto, ha costituito da sempre e per l'intera civiltà occidentale la radice di ogni condotta morale, mai messa in discussione nei suoi principi e tuttavia continuamente trasgredita. Esso istituisce un fondamento etico all'azione dell'uomo; e tuttavia un fondamento la cui violazione non comporta alcuna sanzione o pena, tranne un oscuro senso di colpa.

Kieślowski sostiene infatti che si tratta di

un sistema di norme, una convenzione, una sorta di costituzione universale che vige da migliaia di anni e che nessuno finora ha mai messo in discussione. Nessuna ideologia, nessun sistema filosofico o politico; dieci affermazioni ben concepite che intendono regolare i rapporti tra l'uomo e Dio e tra uomo e uomo: si tratta di questioni morali, fisiche, psicologiche, spirituali e probabilmente altro ancora.¹¹

I Comandamenti sono dunque nel *Decalogo* di Kieślowski più che mai la Legge per antonomasia, che prescinde da qualsiasi contingenza come da qualsiasi coordinata spazio-temporale, e che «regola» le condotte attraverso i divieti e perciò spesso reprime, intimidisce, mette in crisi e sconsiglia l'intricato e fragile animo umano. Una Legge, dunque, che per la sua rigida asolutezza è appunto «legge» e, come mostra Kieślowski, non «norma».

Altre leggi sono viste nei loro aspetti più ambigui, paradossali, oscuri e inquietanti. Quella giuridica (si pensi soprattutto al *Decalogo 5*) appare disumana, assurda, folle, mostruosa; quella che forma l'insieme delle convenzioni sociali è vista come paralizzante, avvilita; quella scientifica è sterile, fors'anche inutile (si pensi soprattutto al *Decalogo 1* e al *Decalogo 2*). Allo stesso modo, sono considerati nei loro aspetti più inusuali e aberranti anche le ideologie, i dogmi, le adesioni politiche, le professioni di fede assoluta. Ma il lavoro di decostruzione e scardinamento operato da Kieślowski si spinge oltre e investe addirittura le piccole certezze quotidiane, i comportamenti appa-

11. A. Crespi, «La mia Bibbia senza certezze» cit.

rentemente più insignificanti, innocenti o istintivi, e giunge a mettere in discussione, infine, anche il significato degli oggetti d'uso più comune.

Questi ultimi, perso ogni valore di pura funzionalità, assumono un ruolo fondamentale nella poetica di Kieślowski, diventando latori di significati inconsueti. Simboli in grado di svelare gli aspetti più nascosti e tormentati dell'animo di un personaggio, oppure mentori o, ancora, moniti o, infine, indizi sibillini, oscure forme del presagio, che Kieślowski ha raccolto sotto la denominazione di «metafisica». Gli oggetti quotidiani sono spogliati del loro aspetto rassicurante; il loro significato vero e profondo è immediatamente intuito, ma veramente compreso solo a posteriori. Lo stesso può valere per l'intero apparato simbolico del *Decalogo*, utilizzato da Kieślowski come punto di partenza per intraprendere un vero e proprio gioco sulle oscillazioni di senso che è spinto fin quasi oltre i limiti dati dalle convenzioni del linguaggio cinematografico.

L'aspetto ludico del *Decalogo* è forse uno dei più affascinanti. Distrutturando il linguaggio e le forme drammaturgiche classiche, Kieślowski riesce a costruire, in maniera assolutamente originale e mai prevedibile, suspense, tensione, attesa, esitazione, smarrimento nello spettatore.

La poetica di Kieślowski trova in questo gioco ingaggiato con lo spettatore una delle sue componenti fondamentali, che, con un'unica espressione, potrebbe essere definita «drammaturgia del disorientamento». Essa costituirà il filo conduttore dell'analisi intrapresa nelle prossime pagine, tesa a percorrere trasversalmente le grandi tematiche del *Decalogo*.

CHI È DIO? TU LO CONOSCI?

È possibile immaginare nulla di più ridicolo del fatto che l'uomo, questa miserabile creatura, la quale non è neppure padrona di se stessa, esposta alle offese di ogni cosa, si dica padrona e sovrana dell'universo, del quale non è in suo potere conoscere la minima parte e tanto meno il dominarla?

MICHEL DE MONTAIGNE

Il sentimento del divino

Krzysztof è seduto alla scrivania cosparsa di carte. Sta meditando su qualcosa, si avvertono ancora in dissolvenza le battute della melodia della scena precedente. Fuori dalla finestra, cala la lieve oscurità delle prime sere invernali. Alza la testa. Vede che le carte sparse davanti a lui cominciano a colorarsi di blu. Osserva attonito come vengano fagocitati da quel blu lettere, cifre, pagine intere. Solo in un secondo tempo percepisce la causa razionale di questo svanire. Raccoglie in fretta i fogli e solleva la boccetta d'inchiostro. Ne fuoriesce un rivolo scuro, inchiostro blu... lasciandosi dietro una scia blu. Krzysztof mette in salvo ciò che può. È sporco d'inchiostro.¹

1. K.K., K.P., *Decalogo* cit., p. 24-25.



È, questa, una delle immagini più forti non soltanto del *Decalogo 1*, ma dell'intera opera; ed è anche una delle più significative, perché assume valore emblematico riguardo al tema del divino che qui, come nel *Decalogo 2*, viene affrontato in maniera esplicita.

Il significato di questa scena non è immediatamente comprensibile, ma solo intuibile. Che significato ha? Che ruolo assume all'interno del film? È una manifestazione divina? Sarà il corso del film a svelarlo completamente. Sul significato di questa scena, molte domande sono state rivolte a Kieślowski.

Quest'ultimo, a proposito del *Decalogo 1*, ha parlato di un Dio crudele, simile a quello dell'Antico Testamento, e questo rimando ha messo in moto una serie di interpretazioni alquanto

discutibili. Si è voluto accreditare a quell'immagine un valore religioso forte, la si è interpretata come «segno divino», preavviso da parte di un «Dio 'possessivo' che toglie all'infedele il figlio per dimostrarli la propria onnipotenza»².

Secondo questa interpretazione, si dovrebbe immaginare, nel *Decalogo*, la presenza di un Dio che punisce o folgora, premia o perdona e che così darebbe risposta a tutte quelle scene suggestive, ma di dubbia interpretazione, su cui si basa gran parte del fascino dell'opera. Ipotesi discutibile.

Nel *Decalogo* di Kieślowski, s'è già detto, la ricerca di un'entità superiore avviene al di fuori degli schemi dottrinali. Il *deus absconditus* di Kieślowski si trova forse nell'allusione, nel sottinteso, nel sottaciuto, in qualche cucitura di montaggio o nel singolare uso di qualche dettaglio, di qualche soggettiva. Sarà dunque alquanto improbabile percepirne la presenza in interventi diretti e manifesti; non si tratta, appunto, di un *deus ex machina*.

Il *deus absconditus* del *Decalogo* non è assimilabile alle immagini note dello «Jahvè irato» o dello «Jahvè sdegnato», o ancora, dello «Jahvè geloso» dell'Antico Testamento; e, tantomeno, del «Dio probo e benevolo», del «Dio misericordioso» o di quello del miracolo, secondo un'«immagine diffusa che lo vorrebbe dipingere come un bel vecchio con la barba bianca»³.

La rappresentazione del divino, nel *Decalogo*, risulta poco ortodossa e alquanto provocatoria, specie nel contesto polacco in cui il rapporto uomo-Divinità – come spiega Piesiewicz – affonda le proprie radici in una particolare tradizione:

Quanta puerilità e quanto kitsch nella nostra religione! Nelle chiese polacche al primo posto viene messa la Madonna. Cristo viene dopo. E Dio Padre allora? L'occhio della Provvidenza vigile su di noi si nota poco. C'è prima di tutto la Madonna che ci dona la sua protezione. Sappiamo quanto grandiose e illustri siano le tradizioni di questo tipo di religiosità polacca e quanti magnifici frutti essa ab-

2. T. Sobolewski, *La solidarietà dei peccatori* cit., p. 73.

3. M. Ciment, H. Niogret, «*Le Décalogue: entretien avec K.K.*» cit., p. 40 (traduzione nostra).

bia dato. Ma tutto sommato non presuppone un atteggiamento infantile? Forse nella nostra cultura conta ancora troppo poco il rapporto diretto con Dio, con il valore da Lui incarnato.⁴

Per questo ho sentito il bisogno di un ritorno a una religiosità primaria, alle basi più elementari della Cristianità. Un contatto diretto, senza la mediazione della Chiesa.⁵

Non mancano, nel *Decalogo*, le rappresentazioni di quel kitsch a cui allude Piesiewicz. A questo proposito, vale, una per tutte, la scena del *Decalogo 8*, in cui Zofia, anziana docente universitaria, porta Elzbieta, l'ebrea che non volle salvare durante la guerra, nella propria vecchia casa, teatro del loro primo, drammatico incontro. Attraversato il buio androne, Elzbieta si trova improvvisamente dinanzi a una visione che ha del surreale e che fa da introduzione al mondo squallido e folle di quel palazzo: in una nicchia, al centro del cortile, sorge un altarino con l'immagine della Madonna incorniciata da candele, fiori appassiti e fiori finti, di plastica. Anche la scena finale del *Decalogo 1* mostra l'importanza assunta dall'immagine della Madonna nella tradizione religiosa polacca. È alla Madonna Nera di Czestochowa che Krzysztof si rivolge disperato, dopo la morte del figlio Paweł; e quell'immagine domina e sovrasta l'interno semideserto di una chiesa in costruzione, il cui altare provvisorio è costituito da semplici assi grezze.

Tuttavia, nel *Decalogo*, è certamente maggiore l'attenzione rivolta a forme di religiosità che privilegiano – come ha affermato Piesiewicz – un rapporto diretto con Dio, non mediato dalla Chiesa; emblematica, a questo proposito, è, nel *Decalogo 8*, l'immagine di Elzbieta che prega in solitudine, in un intimo e assoluto raccoglimento.

Dunque non stupisce l'assenza di figure religiose all'interno dei dieci film (anche se inizialmente non prevista), come non stupisce la presenza di personaggi credenti laici caratterizzati da una religiosità complessa ed eterodossa. La profonda religiosità

4. T. Sobolewski, *Perché il Decalogo* cit., p. 84-85 (corsivo nostro).

5. A. Crespi, «La mia Bibbia senza certezze» cit.

di Irena, zia del piccolo Paweł del *Decalogo 1*, per esempio, si racchiude in un commovente dialogo con il nipotino. All'ingenua e disarmante domanda di Paweł: «Chi è Dio? Tu lo conosci?», la donna risponde abbracciando il piccolo e chiedendo a sua volta: «Cosa senti adesso?» Il bambino risponde: «Ti voglio bene». Irena infine risponde: «Questo è Dio». Emblematica anche la risposta del primario di oncologia del *Decalogo 2* alla domanda di Dorota che gli chiede se sia o meno credente: «Ho un Dio che basta solo a me, un Dio privato». Significative, infine, le parole di Zofia, docente universitaria del *Decalogo 8*: «Mi riferisco a Colui che è in ognuno di noi... ma non uso la parola 'Dio'».

Kieślowski ha spesso dichiarato: «Non credo in Dio, ma anche non credendo, ho comunque un rapporto con Lui»⁶.

Un'espressione, questa, che potrebbe essere assunta come chiave d'interpretazione dell'elemento divino nel *Decalogo*. Se non è lecito, infatti, cercare nei dieci film un'immagine di Dio riconoscibile o assimilabile a quella data dalle religioni, bisogna forse cercarvi un *sentimento del divino*.

Il colore scuro dell'inchiostro

Il *sentimento del divino* che affiora nel *Decalogo* ha sicuramente caratteri di primitività e originarietà; non appare inquinato dalla ragione, dalla dialettica, dalle teorizzazioni che rischiano di impoverirlo, svilirlo, secolarizzarlo; è immediato e affonda le proprie radici nelle profondità dell'animo. È un sentimento che contiene ed esprime qualcosa di arcaico: la capacità di produrre sensazioni forti, simili alla paura, forse, ma tuttavia lontane – è bene precisarlo – dal «terrore di Dio» o dal «terrificante divino» inteso come sentimento di tremebonda riverenza verso Dio; sensazioni lontane pure dall'«orrore sacro», primo e rozzo impulso religioso dell'umanità. Sono piuttosto sensazioni che si configurano come un primo apparire del «misterioso», un primo avvertirlo – seppure nella forma rudimentale dell'«inquiete»

6. *Ibid.*

tante» –, una prima reazione che non è compresa nel consueto e nell'ordinario. Una reazione, questa, pervasa o, meglio, derivante dal «sentimento del completamente altro», il *tháteron*, l'*anyad*, l'*alienum*, l'*aliud valde*⁷; ciò che riempie di stupore perché è al di là della sfera dell'usuale, del comprensibile, dell'ordinario, del familiare e perciò «nascosto», «misterioso». Infatti, il «sentimento del completamente altro» è «provocato da oggetti che già di per sé sono naturalmente misteriosi, operano in maniera sorprendente, colpiscono, attraverso apparizioni inconsuete e subitane, procedimenti e cose, nella natura, nella sfera animale, nel mondo umano»⁸.

Per esprimere questo tipo di sensazioni, esiste, in tedesco, un'espressione particolarmente efficace: *unheimlich*, che in italiano potrebbe essere tradotta per approssimazione con il termine *perturbante*. Freud vi ha dedicato un fondamentale saggio, in cui sostiene che il *perturbante*, dal punto di vista psicologico, deriva da «ciò che è sconosciuto e che è stato rimosso e ora riappare»⁹. Si scopre così che la sensazione di inquietudine, stupore e disorientamento affonda le proprie radici nell'inconscio e si manifesta quando ci si ritrova improvvisamente dinanzi a qualcosa che si era rimosso, allontanato dalla coscienza.

Ecco che si fanno palesi, via via, il senso e il sentimento racchiusi nella scena con cui s'è aperto il capitolo: l'inchiostro versato sulla scrivania di Krzysztof. Ecco che diventa chiaro come l'oggetto della rimozione, in quella scena, abbia radici nel *sentimento del divino*. L'inchiostro sulla scrivania diventa allora per Krzysztof segno epifanico non della divinità, ma del proprio *sentimento del divino*. Egli immediatamente lo vive come segno inquietante, ma subito cerca di rimuoverlo, disconoscerlo; impone a se stesso la calma e la lucidità della ragione: non accetta di vedere in quella boccetta d'inchiostro nulla di più di ciò che appare in superficie. La predilezione per le soluzioni semplici e le spiegazioni chiare che caratterizza Krzysztof, lo conduce a cercare di

7. Rudolf Otto, *Il Sacro*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 36.

8. *Ibid.*

9. Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1975, p. 293.

risolvere il problema verificando, accertandosi della realtà materiale del fenomeno. Cercherà in sé di dare una spiegazione razionale a ciò che è successo, ma dovrà arrendersi alla realtà dei fatti: la boccetta d'inchiostro non si è rovesciata, né si è rotta. E tuttavia non potrà fare meno di dimostrare d'aver percepito l'essenza di quel fenomeno quando risponderà alla sorella allarmata che al telefono gli chiede notizie del bambino. «È successo qualcosa?» chiede Irena. «Niente. Mi si è versato l'inchiostro», risponde Krzysztof. Irena, stupita da una simile risposta, domanda. «Cosa?» E Krzysztof, alterato e fuori di sé, le urla: «Non lo so! Mi si è spaccata la boccetta dell'inchiostro... di colpo! Si è versata!» Irena allora: «Ma Paweł?» e Krzysztof: «Non lo so. Sembra che si sia rotto il ghiaccio del laghetto». Anche Irena, dunque, coglie immediatamente il valore di presagio negativo, oscuro, che è insito nel fenomeno di cui le parla il fratello (le cui mani, sporcate da quel liquido, appaiono nella scena come insanguinate). Il colore scuro dell'inchiostro versato richiama simbolicamente la morte, ma non c'è solo questo.

Kieślowski ha reso con incredibile efficacia visiva il richiamo fra l'inchiostro che a poco a poco, affiorando, viene a contatto della carta, rendendola via via più scura, e il ghiaccio rotto che si



scurisce allo stesso modo per effetto dell'acqua sottostante con cui viene a contatto.

L'inchiostro sulla scrivania, come il ghiaccio che inaspettatamente, imprevedibilmente cede, è quindi anche segno epifanico del mistero del reale. Impone a Krzysztof un nuovo approccio alla realtà, che ora gli appare come non interamente spiegabile né attraverso la ragione né attraverso la tecnica che vorrebbe misurarla e prevederla; sarà questo il momento in cui l'arroganza e la presunzione della razionalità inizieranno a cedere, dimostrando la loro inanità. Quell'inchiostro versato, infatti, non si presenta come «problema», ma come «mistero». Distinzione fondamentale, questa, che Gabriel Marcel – uno degli esponenti francesi dell'esistenzialismo (corrente con cui, come si vedrà più avanti, Kieślowski, in qualche modo, sembra aver punti in contatto) – ha così chiarito:

Un problema è qualcosa che incontro, che trovo davanti a me, ma che posso delimitare e trasformare, mentre un mistero è qualcosa in cui sono impegnato e che quindi è possibile soltanto come una sfera in cui la distinzione fra l'«in me» e il «davanti a me», perde il suo significato e il suo valore iniziale. Un problema autentico dipende da una tecnica appropriata in funzione della quale si definisce, mentre un mistero trascende per definizione ogni possibilità di tecnica.¹⁰

Fin quando l'inchiostro non invade la scrivania di Krzysztof, la tecnica sembra partecipare del mistero e dell'onnipotenza divina: il computer – quasi in un richiamo a quello kubrickiano di *2001: Odissea nello spazio* – si accendeva autonomamente, sfuggendo al controllo umano, in una promessa di prodigi, certezze, aiuti. O almeno così Krzysztof lo aveva assunto. Sono molto indicative le parole ch'egli riserva per il «Dio-computer» durante la lezione all'università:

Come conoscere ciò che si nasconde in profondità, dentro fenomeni, parole, lettere? Come conoscere e comprendere ciò che crea

10. Gabriel Marcel, *Il mistero dell'essere*, Borla, Torino 1970-71, p. 149.

lo spirito di una lingua? La sua metasemantica, la sua *metafisica*, perché no? Attraverso la via non convenzionale di un congegno matematico, ad esempio... che può essere considerato qualcosa, oppure *qualcuno*... uno strumento che all'apparenza riesce solo a distinguere zero da uno, ma che invece possiede non soltanto un'intelligenza, ma anche una coscienza: seleziona e quindi opera un atto di arbitrio, forse un atto di volontà.

Parole, queste, che sembrano richiamare la visione leibniziana della logica binaria e della tecnica a essa legata, visione che Marshall McLuhan ha così ricordato:

Il matematico Leibniz vedeva addirittura nell'eleganza *mistica* del sistema binario di zero e uno, l'immagine della Creazione. Secondo lui, infatti, l'unità dell'Essere Supremo che agisce nel nulla mediante funzione binaria, sarebbe stata sufficiente a far sgorgare dal nulla tutti gli esseri.¹¹

Ma sarà nel momento del dolore che Krzysztof scoprirà una nuova realtà: il computer muto, trasfigurato, non più Golem né nuova divinità artificiale, ma fredda e stolta marionetta; automa incapace di mutare la stupida, insensata espressione che gli è stata assegnata con la programmazione. «I'm ready», in una sfida opaca e insensibile, sarà la sola cosa che potrà dire a Krzysztof che lo fissa immobile, madido di sudore, perso nell'abisso della propria sofferenza. «Magari per inerzia o per intuizione, [nel *Decalogo 1*] siamo andati a smuovere certi accostamenti simbolici»¹², ha affermato Piesiewicz; e, riferendosi alla professione di Krzysztof, ha aggiunto: «Credevamo di averla scelta per caso, eppure come porta lontano il fatto che si occupi della parola e non sappia di essere alla ricerca di Dio!»¹³

La fede per così dire latente di Krzysztof si manifesterà solo nella scena finale del film, quando, dopo la morte del figlio, ro-

11. Citato da Jean Baudrillard in *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 68.

12. T. Sobolewski, *Perché il Decalogo* cit., p. 82.

13. *Ibid.*

vescerà l'altare provvisorio della chiesa, in un atto di rivolta che è leggibile solo come atto di fede. «La ribellione di Krzysztof», ha affermato Kieślowski, «è una manifestazione della fede che si nega. Se ci ribelliamo significa che abbiamo oltrepassato una certa soglia. Indubbiamente lui si ribella anche contro Dio. Ribellandoci arriviamo a riconoscere che quel qualcuno che ci sembrava non esserci, esiste»¹⁴.

E, dunque, ancora più significativa appare ora quella bocchetta d'inchiostro. Ma essa, come spiega Kieślowski, è solo uno degli elementi di un intero «sistema di segni» che appare nell'episodio:

Nel *Decalogo 1* abbiamo un sistema di segnali provenienti dall'aldilà, ma non si sa chi li invii, gli avvertimenti ci dicono di fare attenzione, che ci siamo spinti troppo in là, che dobbiamo fare un passo indietro. Spesso non siamo in grado di riconoscerli. Credendo troppo alla razionalità i nostri contemporanei hanno perso qualcosa. L'inchiostro versato sarà bene o male?¹⁵

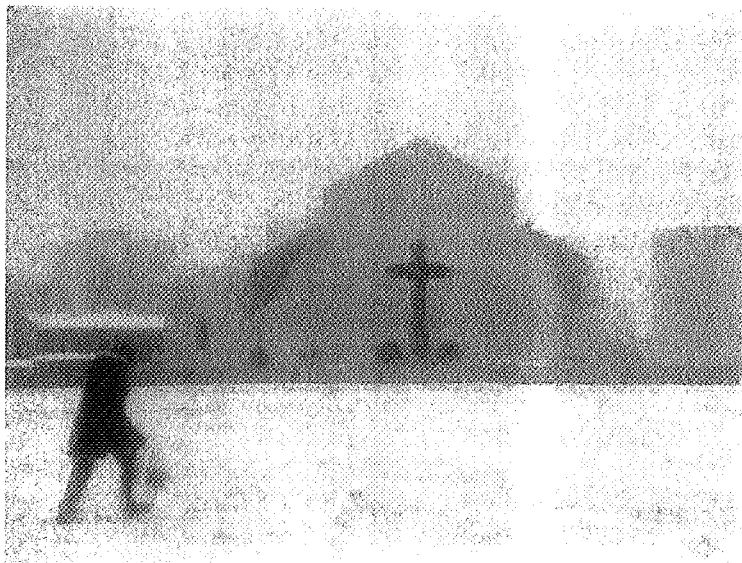
Ovviamente un male. E lo spettatore ne è consapevole, a livello inconscio o, meglio, lo intuisce, poiché Kieślowski lo ha dotato di una sorta di «conoscenza» superiore a quella del personaggio.

«Il riproporsi non intenzionale di un'identica situazione, la sua reiterazione ci inculcano l'idea di qualcosa di fatale e inevitabile»¹⁶, ha scritto Freud; una «coazione a ripetere» che dà vita, fin dall'apertura dell'episodio, a un'atmosfera perturbante. L'immagine di Paweł che cammina solo in una distesa innevata, sullo sfondo di una grande chiesa sulla cui facciata appare un'enorme e inquietante croce nera, e l'immagine di un cane morto assiderato che il bambino osserva e accarezza, si affiancano continuamente a quella del testimone silenzioso, presenza inquietante, sempre accompagnata al *Leit-motiv* dell'episodio: un lento accenno di note di flauto, che lo spettatore assi-

14. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 27.

15. *Ibid.*

16. S. Freud, *Il perturbante* cit., p. 289.



mila all'atmosfera particolare della sequenza iniziale. Una sequenza, quest'ultima, di grande efficacia poiché iscrive, nella memoria inconsapevole dello spettatore, echi associativi pregni di significato.

Il nulla disorientante

Nel silenzio, ancora sui titoli di testa, appare la prima inquadratura del film: un'immagine fissa su un gruppo di canne secche, affioranti dal grigio del ghiaccio che si confonde con quello dell'acqua mossa lievemente da un alito di vento. Un suono cresce lentamente, facendosi via via distinguibile: sono le note di un flauto, che irraggiandosi a eco si sovrappongono a un campo totale dominato dal bianco della neve, dove spicca una figura dapprima sfocata, poi sempre più nitida. È un uomo vestito di pelli, seduto dinanzi a un piccolo fuoco ormai spento e fumante. Alle spalle dell'uomo, il condominio Stowski. Ancora sulle lente note del flauto, appare un primo piano del volto dell'uomo, immerso nel fumo del falò, immobile e con lo sguardo fisso



dinnanzi a sé. Improvvisamente l'uomo volge gli occhi alla propria destra. Appare Irena, la zia di Paweł. È sera, sta camminando in città, ancora sulle note del flauto. Si ferma dinnanzi a una vetrina e al di là vi vede un televisore: sta trasmettendo un'immagine al *ralenti* di Paweł che corre felice a perdersi insieme a un gruppo di bambini¹⁷. Ora Irena è ripresa in primo piano, sul suo volto immobile scende una lacrima. Appare nuovamente in primo piano l'uomo vestito di pelli, il testimone silenzioso; è ancora avvolto dal fumo, si asciuga una lacrima, volge lo sguardo altrove. Appare l'immagine di una superficie ruvida; il piano di ripresa si allarga sempre più finché diventa distinguibile una struttura a croce di cemento: è quella che formano i balconi del condominio Stowski, da cui si alza uno stormo di colombi. Uno dei colombi in fuga si posa sul davanzale di una finestra e guarda al di là del vetro dove c'è Paweł che lo osserva.

17. Il ricorso alla presenza della televisione che trasmette, in monitor e al *ralenti*, l'immagine di uno dei personaggi del film, può, in qualche modo, rimandare a quel che Giorgio Tinazzi ha messo in luce riguardo alla «contaminazione delle tecniche», in *La copia originale*, Marsilio, Venezia 1983.

È con questa stupefacente sequenza che Kieślowski apre il *Decalogo*, innestando e orchestrando gran parte degli elementi formali (il colore, la musica innanzitutto) e delle forme drammaturgiche (l'uso delle ricorrenze visive, l'insistenza sul primo piano, il disorientamento dello spettatore) che costituiranno lo stile dell'intera opera. Ma soprattutto, questa prima sequenza serve per introdurre all'atmosfera, al tema del film che Kieślowski anticipa attraverso immagini di grande impatto visivo e di forte carica emotiva.

L'assoluta predominanza del bianco si impone fortemente allo spettatore, lo investe immediatamente a livello emotivo. Il colore, in Kieślowski, non è mai semplicemente decorativo; è un mezzo compositivo, quasi un fattore di coesione dell'opera. Kieślowski non fa un uso simbolico del colore, né in questo né in altri episodi del *Decalogo*; ma gli attribuisce un'importanza straordinaria, lo carica di *pathos*, lo utilizza come elemento drammatico e drammaturgico. In questo film il bianco è assunto per la sua tragicità, ma non è il colore del lutto, è il colore della morte intesa come «niente», nessuna cosa. È dunque un bianco non solo freddo, ma, a tratti, disperante. È il colore del «non-esistente», dell'«inesistenza» che si impone in tutta la sua brutalità, in tutta la sua crudezza¹⁸. È il nulla assoluto che stordisce per la sua vastità (che Kieślowski sottolinea continuamente attraverso campi totali o campi lunghi), trasformando l'ambiente in un deserto sterminato e freddo, dove la presenza della vita (Paweł, il testimone silenzioso) è macchia solitaria, insignificante. È un bianco assoluto che svilisce, nega e annulla ogni manifestazione dell'esistenza (persino l'ombra), la inghiotte, la fagocita, la sbiadisce, rendendola macchia confusa (non a caso Kieślowski sfoca le figure che attraversano le grandi distese bian-

18. Tornano alla memoria le parole che Melville dedica al bianco: «Nessuno può negare che questo colore nel suo più profondo significato spirituale evoca nell'anima una spettralità particolare [...] Avviene che c'è una tale vacuità muta e piena di significato in un paesaggio vasto di nevi, un incolore ateismo di tutti i colori che ci fa rabbrivire. [...] È forse ch'essa [la bianchezza] adombra con la sua indefinita vuoti e le immensità spietate dell'universo, e così ci pugnala alle spalle col pensiero del nulla?» Henry Melville, *Moby Dick o la balena*, Adelphi, Milano 1998, p. 222-226.

che del film). Alla trasfigurazione dello spazio compiuta dal bianco, si affianca quella compiuta dalla musica. Il suono flebile del flauto sembra diffondersi e propagarsi all'infinito in quell'ambiente che, proprio perché vuoto, deserto, sterminato, non gli pone ostacoli, gli permette un'espansione senza confini, fino alla dispersione, allo scioglimento. Il suono non è dunque solo ritmo, tempo – lento, lentissimo –, ma contribuisce alla costruzione dello spazio o, meglio, del «non spazio», che è tale proprio in virtù della mancanza di limiti: non può essere circoscritto, è pura vastità infinita, puro sconfinamento. È così che Kieślowski configura, nel primo episodio, la «spazializzazione del tempo» e la «temporalizzazione dello spazio», per usare espressioni di Panofsky. È una dimensione, questa, dove le coordinate spazio-temporali della realtà vengono totalmente scardinate, disorientando lo spettatore. Nella direzione del disorientamento operano non solo il colore e la musica, ma il montaggio alternato che istituisce un'inquietante contemporaneità, poiché pone in relazione l'immagine diurna del testimone silenzioso con quella notturna di Irena; così pure la soggettiva, che sembra voler stabilire una contiguità spaziale fra l'ambiente in cui si trova il testimone silenzioso e quello di Irena. Un gioco di disorientamento dello spettatore che si ritrova più tardi, quando ancora il testimone silenzioso sembra muovere quel suo sguardo fermo verso una struttura a croce che si rappresenta come un cimitero: i balconi del condominio.

Anche l'uso del *ralenti* ha un forte effetto di destrutturazione del tempo e del reale. Ha scritto Paul Valéry:

Il *ralenti* è quel che c'è di più irreal. [...] È una speculazione sull'instabile, su questo principio: quel che è impossibile che duri, è possibile nell'istante. Dunque il tempo non è omogeneo; il movimento non si può rallentare o accelerare senza cambiare il possibile. Il movimento in astratto è impossibile.¹⁹

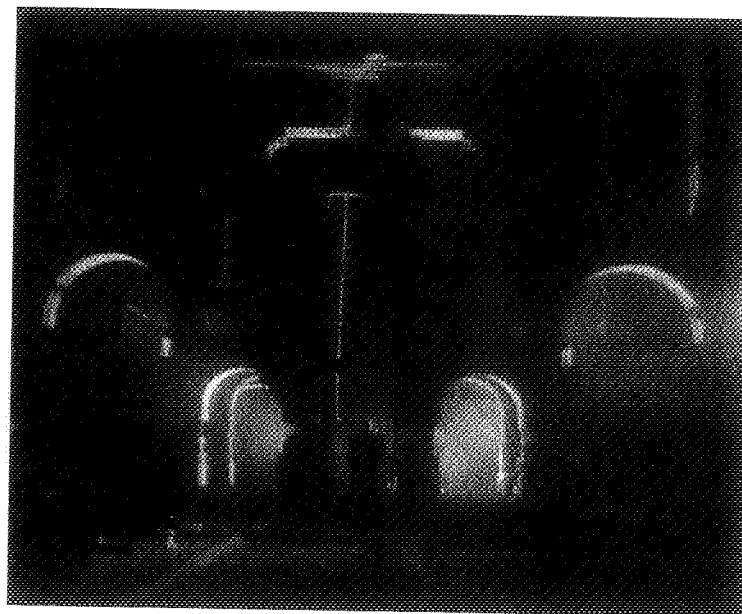
E, con quel *ralenti*, Kieślowski impone prepotentemente l'irrealtà dell'immagine di Paweł e quindi di Paweł stesso, amman-

19. Paul Valéry, *Cahiers* (1937), vol. II, N.R.F., Gallimard, Paris 1974, p. 175.

tandolo immediatamente di inquietudine, gettando un'ombra oscura e tuttavia incomprensibile su di lui. Lo stesso effetto forte è dato dalla messa in relazione dei volti del testimone silenzioso e di Irena, colti nel momento del pianto, in una simultaneità *perturbante*, che spaesa. Il primo piano insistito – cifra stilistica che caratterizza l'intera opera di Kieślowski – sembra voler sottolineare la fissità, l'immobilità mimica dei volti di Irena e del testimone. Il pianto di Irena è silenzioso, quasi impercettibile; la lacrima che scende sul suo volto è appena percepibile, giunge quasi inaspettata da tanta rigidità facciale. Allo stesso modo appare il volto del testimone silenzioso, ma egli, improvvisamente, porta la mano sotto l'occhio, come per asciugarsi una lacrima. Kieślowski ha voluto insinuare il dubbio, l'ambiguità: piange per il fumo negli occhi o per la tristezza? Un'ambiguità su cui si fonda gran parte dello stile del *Decalogo*, e che verrà riproposta alla fine dell'episodio, ancora sulle lacrime (elemento che ormai si è iscritto nella memoria inconsapevole dello spettatore), come a istituire non solo un suggestivo rimando, ma una ricorrenza visiva, una sorta di ciclicità che rappresenta una delle ossessioni di Kieślowski.

Le lacrime finali sono quelle dell'immagine della Vergine, che sovrasta l'altare della grande chiesa apparsa in apertura del film. Krzysztof vi entra attraverso una delle aperture ad arco della facciata. Spiragli di luce creano un suggestivo gioco di ombre e penombre, disegnando appena forme e rilievi. Krzysztof cammina lentamente, inoltrandosi nell'oscurità, poi si ferma, la sua figura forma un tutt'uno con l'enorme e inquietante croce nera della facciata che ora si trova alle sue spalle. Riprende il cammino nella navata centrale, si ferma nuovamente e indugia guardando l'icona della Madonna Nera di Czestochowa con il Bambino. Improvvisamente, con impeto, rovescia l'altare antistante l'icona. Sul volto della Vergine si disegna una lacrima bianca, di cera, la cera di quelle candele che Krzysztof ha fatto cadere.

Nella sequenza di chiusura dell'episodio, esplose così una delle immagini più audaci e temerarie dell'intero *Decalogo*; un'immagine in cui si scontrano ordini di realtà inaccostabili: la concretezza dei rapporti causa-effetto e la simbologia religiosa; l'ateismo e la fede, l'uomo e la Divinità. E tuttavia la scena lascia ampi



marginati all'interpretazione, soddisfacendo, ancora una volta, la più alta nozione di ambiguità poetica. Non è possibile e forse nemmeno lecito decretare lo statuto «divino» o «terreno» di quelle lacrime, di quell'immagine, di quel segno. Kieślowski vi attribuisce un carattere che definisce «metafisico».

Ci sono segnali che giungono da chissà dove, segnali metarazionali, si tratta non solo di simboli, ma di qualcos'altro, di una realtà che non si può capire, che non si può sistemare in un ordine logico, dalla quale in sostanza non risulta niente, ma che costituisce un'esperienza esaltante. È veramente bello. Sono segni che provengono di là? Non lo so proprio, ma so che esistono nella vita di ogni giorno ed io cerco di filmarli... Ne riceviamo spesso. Un sogno, l'impressione di aver parlato con qualcuno, una tenda che si muove senza un filo d'aria come se ci fosse qualcuno che la muove da dietro, non si sa chi,²⁰

20. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 27-33.

In tutto il *Decalogo* lo spettatore ha sentore, percezione dell'importanza di tali segnali, soprattutto quando divengono moniti, indizi sibillini, oscure forme del presagio, premonizioni che spingono l'uomo a trascendere i limiti della razionalità, ad affacciarsi in una dimensione che lo sorpassa.

I «segni metafisici» sono indizi di qualcosa che, sepolto nella realtà, non può presentarsi alla coscienza umana se non tramite un particolare codice che non serve tanto ad analizzare, cifrare, la realtà stessa, quanto a decifrarla, farne emergere l'oscuro, il confuso, il muto; essi collegano, come ha scritto Barthes, «il soggetto con il mondo occulto degli 'dèi' che, come si sa, parlano una lingua di cui giunge agli uomini solo qualche enigmatico frammento, mentre – crudele situazione – è vitale per loro comprenderla»²¹. E del resto, il termine «metafisica» non va inteso nella sua accezione filosofica o speculativa, ma riportato al suo significato originario: dal greco *metà tà physiká*, «dopo, oltre le cose fisiche, naturali»; intendendo, così, non ciò che va oltre la fisica, la natura, la realtà, e perciò ciò che è irrealità; bensì ciò che è oltre i limiti della conoscenza e della comprensione attuale della fisica, della natura, del reale.

In questo senso, quindi, si può assimilare il significato del termine «metafisica» a quel *sentimento del divino* inteso come «sentimento del completamente *altro*» di cui si è parlato. Non a caso Kieślowski suggerisce di «cercare Dio in altre cose che vadano oltre Dio»²², come il quotidiano, l'ordinario che costituiscono l'annunciarsi mitico della trascendenza, mai uguale a se stesso. Egli concepisce il segno metafisico come una manifestazione concreta che si ripete, ritorna e ricorre ogni volta in apparenza diverso, ma, nella sua essenza più profonda, sempre uguale a se stesso. Kieślowski costruisce anche nel *Decalogo 2* un sistema di segni di vita e di morte giocato su piccole variazioni, piccole reiterazioni in grado di generare significati che trascendono il senso piano delle immagini stesse. Nucleo forte di questo sistema è l'immagine suggestiva di un'ape che faticosamente esce da un bicchiere riuscendo a salvarsi.

21. Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p. 241.

22. K.K., in *Kieślowski cit.*, p. 158.

La vis vitalis

I «segni» sono questi: una lepre misteriosamente caduta da un balcone, il cane del primario investito da Dorota, il canarino in gabbia nella casa del primario, le piante della serra del primario curate con amore e dedizione, la pianta a cui Dorota strappa le foglie e piega il fusto che lentamente si risollewa, infine le foglie secche sul comodino di Andrzej, simili a quelle che Dorota ha strappato.

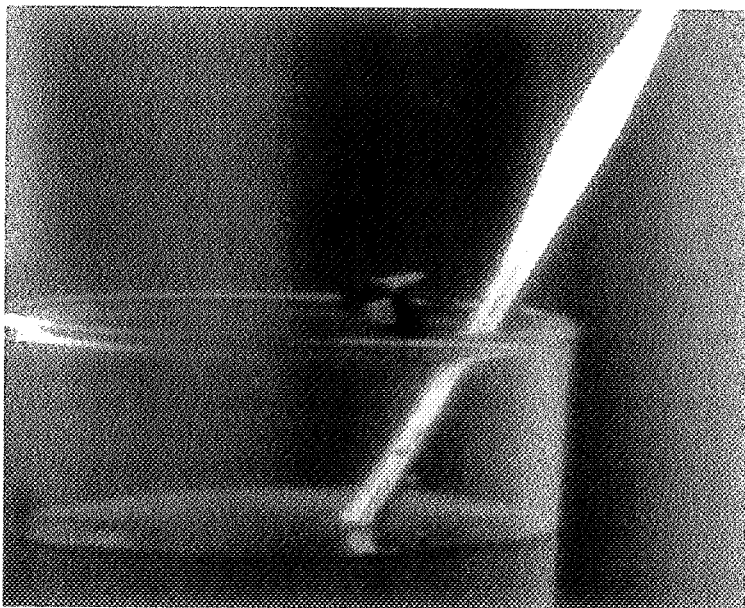
Mentre questi segni – come del resto quelli «metafisici» del primo episodio –, per il loro carattere irrealità immesso nella più normale quotidianità, spaesano perché operano nell'organizzazione naturalistica degli eventi mettendola improvvisamente in discussione; al contrario, l'immagine quasi documentaristica della lotta di un'ape per la vita è inserita in un contesto irrealità (le allucinazioni di Andrzej, il cui continuo riproporsi, nel corso dell'episodio, istituirà una sorta di angosciante ricorrenza visiva) che viene ribaltato e acquisisce caratteri di realtà. Di qui il disorientamento dello spettatore, che si trova impossibilitato a distinguere realtà e irrealità e ad attribuire quindi al «segno metafisico» uno statuto definitivo. La sequenza in cui quest'ultimo è inserito non fa semplicemente da sfondo o da contesto, ma opera anch'essa nella direzione del disorientamento, della destrutturazione dello spazio e del tempo oltre che dei nessi logici.

Dorota è appena uscita dalla stanza d'ospedale di Andrzej. Lo ha guardato con quell'afflitto sconcerto che prende alla vista di una persona cara che sta soffrendo e che forse se ne sta andando. Andrzej è rannicchiato nel letto, ha la barba lunga, le labbra viola, i capelli incollati alla fronte per il sudore, le guance ancor più scavate del solito. Dorota gli ha rivolto la parola invano, Andrzej non era in grado di udirla né di vederla. Ma ora, appena Dorota gli volta le spalle, egli apre gli occhi. Il rumore del suo respiro, faticoso e profondo, si sovrappone a quello di alcune gocce che vede cadere in una bacinella. Sul soffitto e sui tubi metallici la vernice si gretola per l'umidità. Le gocce d'acqua cadono sul bordo del letto, la vernice si scrosta dai muri, dalla ringhiera del letto, dai tubi. Nel frattempo Dorota è entrata nello studio del primario per comunicargli la sua decisione: non terrà



il bambino. La risposta del primario è secca e perentoria: «La sconsiglio dal farlo perché muore». Fa una lunga pausa, poi guarda la donna e le chiede: «Lei suona alla filarmonica, vero? Mi piacerebbe ascoltarla un giorno». Si ode una musica di violini sull'immagine di Dorota che se ne sta immobile, dietro le veneziane della finestra di casa, con lo sguardo perso nel buio dell'esterno, appena illuminata dalla luce della stanza alle sue spalle. La macchina da presa si abbassa percorrendo lentamente i muri esterni dell'edificio e l'intonaco ruvido, appena percepibile nell'oscurità, giunge infine su una finestra illuminata di rosso, si ferma, appare il volto del primario assorto, con lo stesso sguardo di Dorota. La macchina da presa riprende il suo movimento sulla superficie dell'intonaco, ma questa volta muovendosi verso destra, con uno spostamento dapprima lento, poi sempre più veloce, che rende possibile distinguere solo colori scuri finché giunge nella stanza d'ospedale di Andrzej. Cambia improvvisamente la musica, ritorna il *Leit-motiv* dell'episodio. Andrzej apre lentamente gli occhi, guarda intorno a sé: oltre la fleboclisi, sul comodino, c'è ancora il bicchiere di composta di frutta lasciato da Dorota. Vi è immersa un'ape che affonda nello sciroppo fino alla testa. Lentamente si aggrappa a un cucchiaino, poi, improvvisamente sembra cadere all'indietro sul dorso, ma faticosamente, si solleva. Di nuovo sembra cadere, finché finalmente esce dallo sciroppo vischioso. Ancora un altro tentennamento sotto lo sguardo stremato di Andrzej, infine sale sull'orlo del bicchiere. Ora la musica del *Leit-motiv* si fa più forte e si sovrappone all'immagine di un'orchestra. La macchina da presa, con un movimento fluido, giunge a inquadrare Dorota in primo piano che suona il violino. Improvvisamente la musica si affievolisce e appare Andrzej, pallido, deperito, ma in piedi.

Sono diversi, si diceva poc'anzi, gli elementi di disorientamento in questa fondamentale sequenza del *Decalogo 2*, che ruota intorno al mistero della vita. Il fulcro è rappresentato da Andrzej che appare come l'immagine, la personificazione dell'inesplicabile, del mistero che non si lascia prevedere, né circoscrivere, né sondare. Significativa è, a questo proposito, nella sequenza, la scena in cui egli apre gli occhi, non appena Dorota gli volta le spalle. Ancora una volta domina l'ambiguità: Andrzej ha finto, ha simulato, ha



dissimulato dinanzi alla moglie? E, se sì, perché? Oppure il fatto che egli apra gli occhi proprio nel momento in cui Dorota non lo può più vedere è una semplice coincidenza? In ogni caso, il suo movimento apre una soggettiva che si sovrappone al rumore delle gocce: l'umidità, le infiltrazioni d'acqua. È tuttavia, il realismo di quelle immagini rende incerto il carattere di quella soggettiva e fa sì che, solo in un secondo momento, lo spettatore possa comprendere che si tratta di terribili allucinazioni, frutto della mente stremata di Andrzej.

Il suo stato di salute non lascia sperare: lo spettatore ne acquista consapevolezza nello stesso momento in cui il primario comunica a Dorota la fine imminente del marito. E conclude il colloquio con quella frase, che si direbbe fuori luogo, ma che Dorota non percepisce come tale: «Lei suona alla Filarmonica, vero? Mi piacerebbe ascoltarla». La musica diventa un veicolo, un tramite fra il primario e la donna, apre uno spiraglio nel loro rapporto difficile e astioso. La musica è uno degli elementi fondamentali della costruzione drammaturgica nei film di Kieś-

lowski. Non assume mai un semplice ruolo d'accompagnamento, ma neanche s'impone, investendo situazioni e personaggi d'un giudizio o suggerendo allo spettatore cosa provare e quando provarlo. Appare dunque come un elemento non di precisazione, ma di amplificazione di stati d'animo ed emozioni. Un elemento della costruzione drammaturgica che dà maggiore risonanza all'atmosfera, al tono delle scene più fortemente emotive e significative, senza sovrastarle; opera sempre di concerto con l'immagine, creando un contrappunto audiovisivo ricco di echi e suggestioni diverse. Zbigniew Preisner, che ha musicato l'intero *Decalogo*, è ben lontano dall'enfasi lirica, la sua musica si diffonde e si dispiega spesso in un tema semplice ma mai «facile» – diverso per ogni episodio dell'opera: poche note appena accennate da un unico strumento e riprese successivamente da strumenti singoli e sempre diversi. Le riprese di un motivo musicale corrispondono quasi sempre al riproporsi degli stati emotivi a cui il motivo è stato inizialmente associato, ma, ogni volta, con un'intensità e un'ampliamento diversi, tali da costituire, nello stesso tempo, un richiamo, un'attesa e uno sviluppo. Una dinamica, questa, che domina l'intero *Decalogo 2*, episodio in cui la musica assume un ruolo fondamentale e s'incarica di istituire un legame forte e tuttavia sotterraneo fra i personaggi, Dorota e il primario in particolare. Il loro colloquio era scivolato sulla musica ed è proprio la musica a dominare ora la scena in cui viene istituita una sorta di similarità fra di loro. Una melodia accennata da un pianoforte dà forte suggestione al primo piano del viso di Dorota e a quello del primario, messi in relazione da una lenta panoramica che istituisce fra loro contiguità oltre che contemporaneità. Una panoramica che coglie Dorota e il primario nel medesimo atteggiamento, nel medesimo stato d'animo (al pari del montaggio alternato che appare nell'apertura del primo episodio), implicando una similarità e una simultaneità del sentire a tratti misteriose e svelate solo in seguito, attraverso un'accelerazione del movimento di macchina che, comprimendo lo spazio e il tempo, conduce alla stanza d'ospedale di Andrzej. È in questo momento che cambia la musica, ritorna il tema del film. Andrzej ha gli occhi aperti; questa volta non per vedere muri e

tubi sgretolati, ma un'ape che si salva. In un crescendo complesso e solenne, la musica prende il sopravvento sull'immagine: appare l'orchestra e, nell'orchestra, Dorota; infine ritorna dominante l'elemento visivo: Andrzej, in piedi.

Contro ogni previsione, Andrzej prodigiosamente vive e Dorota porta in sé il bambino.

In questa sequenza, né l'immagine né la musica si assumono il compito di svelare. Piuttosto è l'orditura che esse intessono e il suggestivo contrappunto audiovisivo di rimandi e raccordi a cui danno origine che suggerisce, che insinua. Il «segno metafisico», ancora una volta, non ha racchiuso in sé alcuna risposta certa. L'immagine dell'ape ha mantenuto intatto il senso miracoloso e prodigioso della vita – tanto quella di Andrzej, quanto quella del nascituro –, che si sottrae alle spiegazioni, alle previsioni e alle analisi scientifiche come al dominio della contraddittoria volontà degli uomini. La vita del bambino e quella di Andrzej, apparentemente così distanti – una all'inizio e l'altra alla fine – e incompatibili (per la morale di Dorota, che impone di abortire se il marito si salverà), sono legate da un unico, sottile filo che nessuno può gestire né recidere.

Il primario di oncologia ne è sempre stato consapevole: «Signora Geller, ascolti, lei deve capire, cerchi di capire», aveva detto a Dorota. «Noi non conosciamo le cause, sappiamo poco degli effetti e della prognosi ancora meno... In vita mia ne ho visti tanti di quei malati destinati a morire che invece sono sopravvissuti. Tanti altri morti senza motivo. Non posso emettere un verdetto.» Dorota, che diversamente dal primario non è credente, gli risponde: «E allora chiedi oggi al tuo Dio che conceda la soluzione».

Il dilemma di Dorota (la sua duplicità, le divisioni nette e assolute, il divario fra la vita e la morte appaiono, a tratti, nell'uso del nero e del bianco, soprattutto negli abiti del primario e di Dorota, ma anche nell'uso di una fotografia fatta di forti contrasti e spinta, a volte, al limite della sovraesposizione) non è risolvibile con verdetti dettati dalla scienza o dalla morale; esso è trasceso da ciò che sta dietro o, meglio, «oltre» la guarigione inaspettata del marito e l'insperata gravidanza.

Un «oltre» di cui Andrzej ha fatto esperienza e di cui parla

quando, ormai ristabilito, decide di ringraziare il medico, che gli risponde: «In questo caso non deve ringraziare me. Vede, ancora una volta abbiamo capito che noi non siamo qui per curare delle radiografie». «Dottore... è come tornare dall'aldilà», dice Andrzej. «Già», risponde il primario. «Sentivo il mondo sgretolarsi intorno a me», continua Andrzej. «Tutto imbruttiva, era sgradevole, come se mi si volesse aiutare a non avere rimpianti. E ora... posso toccare il tavolo. E oltre a questo... lo sa? Avremo presto un bambino», dice quasi incredulo dinnanzi a tanta improvvisa felicità. Il primario abbassa gli occhi, poi rialza e serio risponde: «Auguri». Andrzej si fa scuro in volto: «Ma lei sa cosa significa avere un figlio?» Il primario, che lo stava osservando, fissa ora il vuoto, assorto e con aria afflitta, gli risponde: «Sì, lo so», e abbassa lo sguardo, ripiegandosi su se stesso.

In questa scena, che è quella di chiusura dell'episodio, la straordinaria recitazione di Aleksander Bardini investe di *pathos* e di calore la figura del primario e fa esplodere, in pochi gesti e in una mimica facciale sorprendentemente sobria e pacata, tutto il dramma del personaggio.

Il primario sicuramente comprende in maniera profonda Andrzej, lo spettatore ne è consapevole, ricorda le fotografie dei figli e della moglie del primario, morti durante un bombardamento, ricorda i racconti fatti alla signora Basia. La fotografia e la voce hanno sempre, nel cinema di Kieślowski, una forte carica evocativa. Un passato doloroso, che trascina nel presente sofferenze, rimpianti, nodi irrisolti; oppure presenze lontane, dislocate altrove e tuttavia vicine, vissute come importanti, influenti, appaiono nelle vecchie fotografie (anche quelle del marito di Dorota, o del marito di Ewa nel *Decalogo 3*, o della madre di Anka nel quarto episodio, o della sorella di Jacek nel quinto) o nei racconti o, ancora, attraverso il telefono (l'amante di Dorota, quello di Anka, protagonista del penultimo episodio o, nel quinto, la moglie di Piotr). L'evocazione dell'assenza, di ciò che è assolutamente immateriale e tuttavia fondamentale, ciò che nasconde i drammi, le ossessioni più intime di un personaggio, si rivela attraverso un'immagine sbiadita, stropicciata, ingiallita, o attraverso la voce, le sue pause, la sua modulazione, il tono, il timbro, la «grana», come direbbe Barthes.

Attraverso questi elementi lo spettatore ha potuto comprendere perché il primario abbia improvvisamente cambiato atteggiamento, decidendo di aiutare Dorota, una volta scoperto che era in gioco la vita di un bambino.

L'iniziale rifiuto a emettere una sentenza di vita o di morte nei confronti di Andrzej e del bambino, era stato dettato dalla consapevolezza che tanto l'«aldilà», l'«oltre», quanto l'«aldiqua» sfuggono alle pretese assolutizzanti di qualsiasi sapere dogmatico, poiché sono soggetti a leggi e a moti i cui segreti non è dato comprendere (quando Dorota gli dirà: «Gli americani lo dicono ai parenti dei pazienti», lui risponderà: «Sì, lo so, di solito sono molto precisi sulla morte, sulla vita un po' meno...»). Nel primario queste consapevolezze, come il sentimento dell'«oltre», il «sentimento del completamente altro», si traducono in una condotta cauta, che tende alla saggezza. Una qualità che gli è riconosciuta nel proprio reparto d'ospedale dai collaboratori e anche, nonostante tutto, da Dorota. Ed è questa saggezza che infonde in loro una sorta di rispetto; su di essa si basa la sua autorevolezza.

Lo stesso si potrebbe dire per Zofia, l'anziana docente universitaria protagonista del *Decalogo 8*, e così pure per Krzysztof, protagonista del *Decalogo 1* (anche lui, fra l'altro, è docente universitario).

I rapporti che questi personaggi instaurano con il prossimo sono fondati sulla lealtà, la fiducia e il rispetto, da cui deriva autorevolezza, non certo autoritarismo.

Una distinzione, questa, che rimanda al delicato ruolo svolto da questi personaggi e al costante rischio di poter trascendere nell'arroganza del potere. In questo senso l'esempio del *Decalogo 1* è molto esplicito: l'illusione di poter comprendere e controllare tutto è fonte di sicurezza e forza, ma si può trasformare facilmente nella presunzione della conoscenza assoluta, la quale, secondo Kieślowski, apre la strada all'autoritarismo:

Ho una paura terribile dei terapisti come dei politici, dei preti e degli insegnanti. Ho paura di tutte quelle persone che ti indicano la via, di tutte quelle persone che sanno, perché, in realtà, sono fermamente convinto che, fatte poche eccezioni, nessuno sappia dav-

vero. Purtroppo, le attività di queste persone di solito finiscono in tragedia. [...] È il fanatismo. È l'ebbrezza della conoscenza assoluta. Finisce sempre così.²³

Ciò che caratterizza questi tre personaggi è comunque la cautela, la volontà di non interferire nell'esistenza e nelle decisioni altrui («Non dico agli studenti cosa sia bene, indico loro solo la strada per arrivarci», dice Zofia nell'ottavo episodio; e, nel primo, Krzysztof lascia il figlio Paweł libero di decidere se andare o meno al catechismo), anche se la loro influenza sugli altri lascia, in realtà, tracce profonde.

Una presenza metafisica

Non è certo un caso che figure così caratterizzate compaiano nei tre episodi del *Decalogo* che affrontano più esplicitamente – anche se con angolazioni diverse (nel *Decalogo 8*, in particolare, viene maggiormente enfatizzato l'aspetto legato all'etica e al senso di colpa) – il tema del divino. La loro presenza rappresenta un punto di riferimento forte per gli altri. La loro autorità, in qualche modo, diventa minuscola e perfettibile immagine dell'autorità suprema, quella divina, e viene investita, come emerge dalle parole di Kieślowski, dal concetto di metafisica.

Penso che non esista un punto di riferimento assoluto, sebbene debba ammettere che quando penso a Dio mi riferisco più spesso al Dio del Vecchio Testamento piuttosto che al Dio del Nuovo Testamento. Quello del Vecchio Testamento è un Dio che pretende ed è crudele; è un Dio che non perdona, che esige l'obbedienza ai principi che Lui ha dettato. Il Dio del Nuovo Testamento è un vecchio con la barba bianca, misericordioso, dal cuore tenero, che perdona qualsiasi cosa. Il Dio del Vecchio Testamento ci lascia molta libertà e responsabilità, osserva come le usiamo e poi premia o punisce e non c'è possibilità di appello o di perdono. È qualcosa di permanente, assoluto, evidente e non relativo. È ciò che deve essere un punto di riferi-

23. D. Stock (a cura), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 54.

mento, specialmente per le persone come me che sono deboli, che stanno cercando qualcosa, che non sanno. Il concetto di peccato è legato a questa autorità estrema e astratta che spesso chiamiamo Dio. Ma penso che ci sia anche un senso di peccato che perpetriamo contro noi stessi, è importante per me e di fatto significa la stessa cosa. Credo che un'autorità simile esista. Come qualcuno disse una volta: «Se Dio non esistesse, qualcuno dovrebbe inventarlo».²⁴

«Ma chi è Dio?» è l'ingenua domanda di Paweł, la cui eco inestinguibile sembra diffondersi in tutto il *Decalogo* e trovare una risposta solo alla fine del ciclo, nelle parole di Zofia: «Colui che è in ognuno di noi. Non uso la parola 'Dio', ma si può non avere dubbi, senza usare la parola. L'essere umano è libero, libero di scegliere e, se lo vuole, può anche lasciarsi Dio dietro le spalle. E al suo posto? Qui in terra la solitudine, e là, poi...» Parole che sembrano prendere forma nell'immagine terribile del *Decalogo I*, quando i pompieri estraggono dal ghiaccio il corpicino assiderato di Paweł. In quel grande palcoscenico in cui si è trasfigurato il lago ghiacciato, amplificando il dolore corale della folla in ginocchio che prega, unico in piedi e solo rimane Krzysztof, perso, anzi, disperso in quella dimensione dove qualsiasi cosa, qualsiasi pensiero perde di peso e di senso. «Nel dolore cerchi il Signore», recita un detto polacco. E davvero, in quello e in altri momenti, «se non esistesse Dio, qualcuno dovrebbe inventarlo». E ciascuno lo inventa, lo assume e lo nasconde in sé, sembrerebbe voler dire Kieślowski, e, secondo un sentimento interiore, lo identifica in una particolare immagine.

Conta moltissimo nella mia vita la possibilità di far riferimento a modelli invisibili. Le tante persone che scompaiono dalla nostra vita, continuano a guardarci e a giudicarci. Non sono assolutamente interessato alle sedute spiritiche di alcun tipo. Ma penso che ci sia bisogno dentro di noi – una specie di sensazione profonda – di credere che coloro che se ne sono andati e che amavamo moltissimo e che erano importanti, siano costantemente dentro di noi e intorno a noi. Non mi riferisco agli spiriti; voglio dire che i morti esisto-

24. *Ibid.*, p. 151.

no dentro di noi come qualcuno che ci giudica e che noi prendiamo in considerazione le loro opinioni anche se loro non ci sono più. Ho spesso la sensazione che mio padre sia qui vicino. Non importa che ci sia davvero o no, ma se mi chiedo che cosa direbbe riguardo ciò che ho fatto e a quello che voglio fare, significa che lui c'è.²⁵

Il pensiero corre alle parole di Milan Kundera:

Se non potrò mai considerare morto un essere che mi è caro, come si manifesterà la sua presenza? Nella volontà, che io conosco e a cui rimarrò fedele. Penso al vecchio però che rimarrà al suo posto, davanti alla finestra, finché vivrà il figlio del vecchio contadino.²⁶

Il bisogno e la sensazione profonda di una presenza che tuttavia viva nell'assenza, come un'ombra, una presenza che guidi attraverso il suo sguardo giudice e che si potrebbe definire «metafisica», assumono forma concreta e tangibile, nel *Decalogo*, incarnandosi nella figura di un misterioso personaggio, il testimone silenzioso, appunto, onnipresente e, forse, onnisciente.

Sono state utilizzate, di volta in volta, definizioni molto diverse per qualificarlo: s'è detto che egli rappresenta lo spirito del *Decalogo*; che è l'immagine di Dio; o che, invece, è un semplice personaggio, o forse soltanto una comparsa; alcuni l'hanno assimilato «all'angelo custode di certe immaginette, parato dinanzi al peccatore per preservarlo dalla tentazione o dal pericolo»²⁷; altri l'hanno definito «uomo del destino»²⁸.

25. *Ibid.*, p. 138.

26. Milan Kundera, *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 1994, p. 279. Il pensiero corre anche alle parole che Franz Kafka rivolge al padre: «Per me, bambino, tutto quello che mi ingiungevi era senz'altro un comandamento del cielo, non l'ho mai dimenticato, diveniva il metro determinante per giudicare il mondo. [...] Ai miei occhi assumevi l'aspetto enigmatico dell'autorità suprema, la cui legge si fonda sulla sua persona» (Franz Kafka, *Lettera al padre*, SE, Milano 1987, p. 19, 16).

27. T. Sobolewski, *La solidarietà dei peccatori* cit., p. 64.

28. «È un personaggio», dice Kieślowski, «che qualcuno ha chiamato 'l'angelo', mentre i tassisti che lo hanno accompagnato sul set lo hanno chiamato 'il diavolo'» (D. Stock, *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 163-164).

Egli potrebbe richiamare, in qualche modo, un'antica divinità minore – indicata in tedesco con il termine *Augenblicksgott* – che passa accanto agli uomini rapidamente producendo effetti momentanei. Tuttavia, sembra che il suo significato più proprio resti quello della «presenza metafisica»; e non è davvero un caso che così nasca, nell'aneddoto che ispirò Kieślowski.

Egli racconta che uno scrittore polacco di nome Wilhelm Mach guardò un giorno un film e,

al termine della proiezione, disse: «Questo film mi è piaciuto molto. Mi è piaciuta soprattutto la scena al cimitero», disse. «Mi è piaciuto davvero molto quell'uomo vestito di nero che era al funerale.» Il regista rispose: «Mi dispiace molto, ma non c'era nessun uomo vestito di nero». Mach affermò: «Come? Era sul lato sinistro dell'inquadratura, in primo piano, indossava un vestito nero, una camicia bianca e una cravatta nera. Poi si è mosso verso destra e se n'è andato». Il regista disse: «Non c'era un uomo come quello che tu descrivi». Mach replicò: «C'era. L'ho visto ed è ciò che mi è piaciuto di più del film». Dieci giorni dopo morì.²⁹

Commenta Kieślowski:

Nessuno vide quest'uomo vestito di nero, nemmeno il regista l'aveva visto apparire nel suo film; e tuttavia alcune persone hanno visto quest'uomo che è venuto a giudicare. Lui non ha alcuna influenza su ciò che sta avvenendo, ma è una specie di segnale e di avvertimento per quelli che lo guardano, se lo notano.³⁰

Questo stesso aneddoto ispirò forse Kieślowski non solo per la figura del testimone silenzioso, ma anche per quella di Zyro, l'avvocato morto di *Senza fine* che osserva dall'aldilà i suoi cari e le loro vicissitudini.

29. *Ibid.*, p. 161. Il richiamo fra l'aneddoto di Mach e una poesia di Alfred de Musset è forte: «Partout où j'ai voulu dormir, / Partout où j'ai voulu mourir, / Partout où j'ai touché la terre, / Sur ma route est venu s'asseoir / Un malheureux vetu de noir, / Qui me ressemblait comme un frère».

30. *Ibid.*

La carica evocativa di figure metafisiche come l'uomo vestito di nero oppure il testimone silenzioso, è sicuramente inquietante, *perturbante*, ma la loro influenza nella realtà, nella concretezza degli eventi, è nulla. La presenza metafisica del *Decalogo* osserva, ma non agisce, non interviene; appare – sotto diverse sembianze ma sempre con lo stesso volto («una faccia», dice Kieślowski, «già vista da qualche parte, forse altrove. Magari una faccia che ciascuno di noi ha già avuto modo di vedere...»³¹; l'attore che lo interpreta è Artur Barcis) – nei momenti in cui all'orizzonte si profila una svolta decisiva, imposta dal caso, dal destino o dalle scelte dei personaggi.

Nel *Decalogo 1* è «l'uomo del falò, con la pelliccia di montone»³² che appare nella sequenza d'apertura del film e che, in seguito, osserva Krzysztof misurare lo spessore del ghiaccio del laghetto durante la notte che precede la morte del figlio. Krzysztof



31. K.K., K.P., *Decalogo* cit., p. 70.

32. *Ibid.*, p. 23. Anche le successive citazioni sono tratte dalla sceneggiatura alle p. 69, 91, 119, 171.



si avvede di questa presenza, sente su di sé uno sguardo, ma preferisce ignorarlo.

Nel *Decalogo 2* è un infermiere o un medico che appare alle spalle di Dorota mentre osserva il marito Andrzej sofferente; e, in seguito, assiste all'analisi delle cellule tumorali di Andrzej da parte del primario che sta per emettere il verdetto. Viene così definito nella sceneggiatura: «Un giovane con indosso un camice del tipo di quelli portati dai medici».

Nel *Decalogo 3* evita per poco la collisione con il taxi guidato da Janusz che è lanciato insieme a Ewa in una sfida alla morte durante la notte di Natale.

Alla guida del tram un giovane macchinista biondo. Ha una faccia che si ricorda facilmente. Illuminato dai fari dell'auto in arrivo manovra tranquillamente. L'auto si avvicina. Il macchinista, sempre più bianco nel bagliore sempre più intenso dei fari, sorride velatamente.



Nel quarto episodio è al centro di un gioco di sguardi con la protagonista Anka. La ragazza vuole aprire la lettera segreta del padre che la riguarda,

non si avvede che sulla Vistola è in navigazione una piccola canoa bianca; dentro c'è un giovane. Il giovane approda alla riva, scende e si mette la canoa in spalla. Il giovane che non sembra avvertire il peso della canoa si sta avvicinando ad Anka. Anka sta per infilare le forbici nella busta ingiallita quando sente su di sé uno sguardo. Alza gli occhi. Il giovane con la canoa in spalla la sta guardando immobile, attentamente, senza mutare espressione. Quindi se ne va. Anka abbassa la busta, riflette un attimo e scava col piede un buco nella sabbia. Ci butta dentro le lunghe forbici, quindi ripone la busta, e ricopre di sabbia buco e forbici.

Nel *Decalogo 5* sbarrà la strada all'auto del tassista che ha già caricato Jacek, il proprio carnefice. Ha in mano una lunga asta,

fissa l'autista e Jacek negli occhi. Jacek si sottrae gradualmente a quello sguardo. Il giovane con l'asta fa cenno di no con la testa: non abbandonerà la sua postazione. Ma forse con quella mossa vuole esprimere tutt'altro. Il tassista attende che l'altra corsia si liberi e aggira l'uomo con l'asta.

Nel sesto episodio indossa un impermeabile bianco e trasporta una pesante valigia. Appare quando il giovane Tomek corre felice per aver ottenuto l'assenso di Magda – la donna che spia con il cannocchiale dalla finestra della propria camera – a un appuntamento; e, in seguito, riappare quando il ragazzo scappa disperato dopo la fallita iniziazione amorosa.

Nel *Decalogo* 8, si confonde fra gli studenti di Zofia che stanno ascoltando il racconto di Elzbieta.

Infine, nel *Decalogo* 9, è l'uomo in bicicletta che assiste al tentativo di suicidio di Roman.

(È assente nel settimo episodio semplicemente perché Kieślowski non era soddisfatto delle riprese che lo riguardavano; e nell'ultimo perché il tono ironico del film non ne giustificava la presenza.)

L'onnipresenza, l'imperturbabilità, l'immobilità assoluta simboleggiano il carattere numinoso, metafisico di questa presenza. Egli non interviene direttamente sugli eventi di cui è estraneo testimone, e tuttavia riesce, in qualche caso, a influenzarli, poiché costituisce, come ha detto Kieślowski, una «sorta di segnale di avvertimento per quelli che lo guardano, se lo notano»³³. E tuttavia, se viene notato, ingaggia un gioco di sguardi con i personaggi, che Kieślowski rappresenta attraverso una serie di campo-controcampo formata da inquadrature lunghissime, in cui l'impassibilità del testimone silenzioso assume una connotazione fortissima ed è fonte di *perturbamento* non solo per i personaggi, ma anche per lo spettatore. Ma non tutti i personaggi, appunto, lo notano; per molti di loro egli assume la trasparenza di un qualsiasi passante – ed è il caso dei protagonisti degli episodi 2, 3, 5 (relativamente al personaggio del tassista), 6, 8 e 9.

33. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 161.

Così, nell'atto della scelta, nel momento del libero arbitrio, raramente si affaccia il «sentimento del giudizio». Eppure, il giudizio è iscritto nel dettato della Legge e commisurato alla sua infrazione che, in Kieślowski, anche se in maniera occulta o a posteriori, richiama sempre la voce o, meglio, lo sguardo di un'autorità che ha la forza e la terribile misura del Dio dell'Antico Testamento, quel Dio che insieme all'uomo costruisce il Destino³⁴.

34. A questo proposito Liborio Termine ha scritto: «Per Kieślowski Dio quasi sempre agisce con la sconfinata ferocia di un senso di colpa per i peccati che perpetriamo contro di noi – senza che molto spesso sappiamo veramente quali siano i peccati che perpetriamo contro noi stessi. Perciò egli vede nel Dio che coltiva il nostro cuore, il Dio del Giudizio – e il giudizio, che è già contenuto nella Legge, è commisurato alla sua infrazione. Ma è davvero possibile non infrangere la Legge? Il *Decalogo* è l'esposizione puntigliosa di questa impossibilità – è impossibile non infrangere la Legge, dice a ogni episodio –, ed è ancora il cuore a dettarne le ragioni. Sicché il cuore si trova in questa curiosa, frustrante situazione: custodisce il dettato della Legge e, nello stesso tempo, coltiva la necessità della sua infrazione. Perciò non è mai innocente: la libertà di cui gode e la responsabilità che ne deriva, lo rendono sempre, per principio, colpevole. Il Dio del Giudizio non ha misericordia – e nella colpa, l'uomo scopre la propria irrinunciabile tragicità. Il suo cammino appare così disseminato di trappole; e tragico (o, al suo opposto, grottesco, come in Kafka) diventa non l'assunzione della colpa, ma il tentativo di evitare le trappole in cui la colpa si nasconde. In questo percorso, in questi labirinti, dove il cuore costruisce la propria catastrofe, trova posto, finalmente, il destino. [...] Sappiamo il cammino, la fatica che Kieślowski ha dovuto affrontare per non consentire ai suoi personaggi – a se stesso – né di realizzare il loro destino con la libera scelta della loro volontà né di declinare la loro responsabilità attribuendola al 'sociale' o al 'familiare' ecc., né di disperdersi nell'infinita dissoluzione delle probabilità, il cui esito ultimo è appunto (e comunque travestito) l'atto gratuito. Sappiamo i percorsi che ha dovuto compiere per fissare i confini di una mitologia che, se non può recuperare il senso classico del tragico – e non può –, riesce tuttavia a salvaguardare l'uomo dalla completa dispersione del senso, del sentimento, della responsabilità. Perciò la radica nel cuore dell'uomo; la dota della capacità di infiniti sconfinamenti: il Qui che è anche l'Altrove, il Sé che è anche le proiezioni del Sé, l'Altro» (Liborio Termine, *Le trappole di Kieślowski*, Trauben, Torino 1999, p. 41, 42, 45).

Se pensiamo a questa parola – Destino – ancora una volta dobbiamo andare là dove si soffre. Ma anche in quel luogo dove tutto confluì e trovò la sua fine e dove molto venne alla luce ancora una volta.

JÜRGEN SYBERBERG

Le insinuazioni del Destino

«La metafisica è la giustificazione del fine.»¹ È un'affermazione di Kieślowski all'apparenza criptica, ermetica, ma in realtà ricca di implicazioni sia nella poetica, sia nelle forme espressive e drammaturgiche del *Decalogo*. Essa sancisce un legame forte fra il concetto di metafisica e quello di destino; un legame che, mentre investe quest'ultimo dei caratteri di insondabilità e inaccessibilità propri della trascendenza, presuppone una pretesa teologica che tuttavia lascia sospesa e indecifrabile.

Così, mentre la metafisica simboleggia il mistero che sta al di là, «oltre» o «dentro» la profondità della realtà circostante («l'esteriorità non esiste», ha affermato Kieślowski), il destino simboleggia un'altra dimensione del reale (sartrianamente, dell'«in-sé»): il mistero che opera e agisce sugli eventi.

1. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 33.

L'imprevedibilità, la caoticità e l'incontrollabilità che sembrano caratterizzare appunto gli eventi, fanno parte dell'apparenza, della superficie; una superficie che nasconde, in realtà, la tensione verso un fine, una meta o, meglio, una sorta di «ordine metafisico» che, com'è noto, non è dato conoscere.

Né il regista né lo spettatore, nel *Decalogo*, sono dotati di una tale conoscenza, ma, se non altro, sospettano, intuiscono e soprattutto osservano i personaggi vivere e agire nell'inconsapevolezza assoluta, mentre tentano invano di prevedere, circoscrivere, addirittura controllare quel «caos apparente» che imbriglia le loro esistenze. Così, il loro divincolarsi e affannarsi appare allo spettatore tanto più patetico quanto più forte diventa quella «mutua alleanza fra regista e pubblico»² che Kieślowski auspicava già ai tempi della Scuola di Cinema di Łódź. Nel saggio di diploma scriveva: «Padrone del materiale è il regista, l'uomo che conosce il corso degli eventi»³ e che si incarica sia di costruirlo sia di farlo intuire in anticipo allo spettatore, disseminando il film di presagi, segni anticipatori, indizi.

In questo quadro, non solo continua a valere quel caposaldo dell'estetica romantica che sostiene l'analogia fra Dio e artista, individuando in quest'ultimo un «iteratore della cosmogonia»; ma affiora nello spettatore un sentimento ambivalente che rende «la realtà melodrammatica, drammatica, tragica e comica allo stesso tempo»⁴.

Attraverso l'identificazione, lo spettatore vive e patisce (anzi, com-patisce) il senso tragico che dell'esistenza hanno i personaggi; ma, attraverso quel di più di sapere di cui lo dota il regista, acquisisce il distacco necessario per assistere al precipitare degli eventi, al compiersi dell'inevitabile.

La realtà, in questo modo, è presentata nel «suo contemporaneo ordine e caos»⁵, una forma rappresentativa che impone

2. K.K., *Dramaturgia rzeczywistosci (Drammaturgia della realtà)*, saggio di diploma conseguito nel 1968 presso la Scuola Superiore Statale di Cinematografia di Łódź, Corso di Regia (relatore professor Jerzy Bossak). Ora appare tradotto in *La Valle dell'Eden*, a. I, n. 2, 1999, p. 5-28.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

allo spettatore una sorta di automatica e inconsapevole «visione dissimmetrica».

L'ambiguità e l'oscillazione dei significati, fondamento della poetica e della drammaturgia di Kieślowski, sono tributarie della «condizione di disorientamento» in cui lo spettatore è posto, e che gli impone di far oscillare continuamente il proprio punto di vista fra due poli opposti e inconciliabili.

In questo modo, gli eventi fortuiti, le coincidenze che accadono ai personaggi, mentre si producono, per così dire, nell'ordine della casualità, si iscrivono anche in quello della necessità – della storia, dell'agire non sempre consapevole del personaggio –, per cui non sono mai vissuti dallo spettatore come realmente «fortuiti». A determinare questa condizione provvede, in Kieślowski, l'uso del montaggio alternato, che s'incarica appunto di condurre lo spettatore ad attribuire carattere di necessità a un evento in apparenza casuale.

Più in generale, il montaggio, nel *Decalogo*, assume un ruolo fondamentale non – precisa Kieślowski – perché strumento di una «caccia ai tagli raffinati»⁶, ma come mezzo che impone un ritmo serrato ed essenziale al racconto, condensandone al massimo la dimensione temporale (ricca di ellissi, flash-back, flash-forward) e articolando in strutture complesse «gli elementi drammaturgici della sospensione, dell'irrisoluzione, della sorpresa insieme agli intrecci confusi»⁷.

In questo quadro, un particolare uso del dettaglio o un indugiare della macchina da presa su oggetti o brevi episodi apparentemente insignificanti, poiché rallenta o addirittura blocca la rapida scansione degli avvenimenti, di cui muta improvvisamente il ritmo, carica di aspettative e di interrogativi lo spettatore. La durata di questi «inserti» e la loro reiterazione in forme diverse trasformano i dubbi dello spettatore in presentimenti, in presagi: gli oggetti in dettaglio o i piccoli avvenimenti non solo vengono percepiti nel loro carattere manifestante, metafisico, ma acquistano il valore di segni sibillini, indizi rivelatori della sorte dei personaggi, e generano un crescendo di tensione

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

e di suspense. Il mistero ha bisogno di sottili e insinuanti evidenze. Non appare, dunque, con segni evidenti, ma si costruisce attraverso piccoli indizi che sfuggono per così dire a quella convenzione logica che, legando ogni effetto alla sua causa, tranquillizza lo spettatore. Quegli indizi, proprio perché liberi e non sottoposti ad alcun controllo, agiscono come una forza occulta che genera angoscia.

È dunque inevitabile che, ridotta a puri frammenti di «pensiero» o, meglio, di intuizione, la realtà finisca per nascondere esattamente quello che manifesta. I «segni metafisici» diventano, in questo quadro, latori di quel mistero che proviene da una silenziosa e oscura lontananza e avvolge le esistenze ammantandole di Destino. Quei segni appaiono certo indecifrabili, spaesanti, ma, allo stesso tempo, non arbitrari, quasi intenzionali, forse anche intelligenti, dal momento che costituiscono la forma concreta attraverso cui il Destino si offre all'ottuso, insensibile sguardo umano, il quale lo accusa di cecità per «una sorta di transfert il cui interesse è anche troppo evidente»⁸, dice Barthes. E così, nel *Decalogo*, Kieślowski, attraverso i segni metafisici, che appaiono autentiche manifestazioni del Destino, costruisce quel «punto di vista oscillante» dello spettatore che pare giungere in risposta a un'esigenza forte, a un bisogno urgente della contemporaneità.

Oggi, infatti, scrive ancora Barthes,

l'uomo ha ancora bisogno di segni (ciò lo rassicura), ma anche che questi segni siano di contenuto incerto (ciò lo rende irresponsabile). [...] Questa equivocità pare essere storicamente necessaria: il suo ruolo è quello di preservare, all'interno della società contemporanea, l'ambiguità di razionale e irrazionale, di intelligibile e insondabile. L'uomo può così fondarsi su una certa cultura, perché ogni abbozzo di un sistema di significazione è abbozzo di cultura; ma nello stesso tempo può riempire *in extremis* questa cultura di natura, poiché il senso ch'egli dà alla concomitanza dei fatti sfugge all'artificio culturale rimanendo muto.⁹

8. Roland Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, p. 237.

9. *Ibid.*, p. 238.

Lo stesso si può dire dell'idea di Destino che emerge dal *Decalogo*; essa non solo armonizza con le esigenze e il sentire della contemporaneità, ma sembra poter conciliare l'inconciliabile, Natura e Cultura, Mythos e Logos.

Un tale compromesso, tuttavia, presuppone l'abbandono, da un lato, di quell'idea di Destino (che propriamente rimanda al Mythos, al passato più remoto) secondo cui ogni evento riceverebbe un'interpretazione univoca e totalizzante in vista di un disegno preordinato (dal fato, dagli dèi, da Dio...); dall'altro, di quella pretesa propria dell'impostazione razionalistica (che rimanda al Logos e che caratterizza il passato più recente), di prevedere e controllare gli eventi e le esistenze e di offrirne un'interpretazione altrettanto univoca e totalizzante¹⁰. Ed è proprio la rinuncia a una spiegazione tanto irrazionale quanto razionale degli eventi e della realtà a inserirsi o a rimandare a quel sentimento di impotenza, quasi di nichilismo, che è cifra oltre che espressione della contemporaneità.

Così configurata, nella sua assoluta indeterminatezza e nel suo fondamento destabilizzante, l'idea di Destino non svolge alcuna funzione ordinatrice né conoscitiva; il suo ruolo non è assimilabile né alternativo a quello svolto dalla Scienza, dalla Tecnica, dalla Storia e, più in generale, dalle grandi categorizzazioni concettuali; anzi, rispetto a queste ultime, essa si situa in rapporto antitetico.

Il Destino, infatti, nell'ottica di Kieślowski, in qualche modo può dare l'impressione d'essere funzione del caos, del Caso, non sua organizzazione né sua riduzione o spiegazione, poiché in ogni episodio del *Decalogo* il rimando a un fine ultimo e definitivo non esiste. Lo spettatore – come il regista – ha percezione

10. «Il principio d'indeterminazione in fisica, la prova di Gödel in logica, i sistemi assiomatici e deterministici sono l'equivalente dell'accadere nel mondo storico», ha scritto Octavio Paz (citato da Jean Baudrillard in *Lo scambio simbolico e la morte* cit., p. 182); anche il calcolo delle probabilità e i sistemi di previsione rientrano nei tentativi di circoscrizione del potere del Caso compiuti soprattutto nel Novecento. A questo proposito si veda: Didier Dacunha-Castelle, *La scienza del caso. Previsioni e probabilità nella società contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari 1998.

dell'esistenza di un ordine, ma su quell'ordine non sa e non può dire nulla, ne ha soltanto una vaga e ossessionante intuizione. A questo riguardo Kieślowski ha infatti affermato: «Lasciamo la risposta in sospeso, senza dare un'impressione di supponenza, di falsa pretesa di dimostrare tesi filosofiche»¹¹.

Epurata del suo aspetto rassicurante, l'idea di Destino sfiora, anzi, sconfinando spesso in quella di Caso. Destino e Caso nel *Decalogo* – diversamente dai successivi film di Kieślowski – sono quindi indissolubilmente legati, spesso inscindibili, tanto che il primo diventa, insieme al secondo, funzione ed espressione del caos apparente del cosmo, simbolo della sua inconoscibilità, del suo misterioso e sotterraneo ordine.

Non a caso Spengler – il filosofo della modernità che con maggiore tensione rispetto ad altri ha posto l'idea di Destino al centro della riflessione filosofica – tentando di dare una definizione dell'indefinibilità del Destino, mette in rilievo il fatto essenziale per cui esso non è un concetto, ma un simbolo, e che dunque non lo si deve comprendere in modo razional-discorsivo, bensì viverlo poeticamente: «L'idea di Destino richiede un'esperienza vissuta e non quella dello scienziato; richiede una forza di visione e non un calcolare; profondità e non intellettualismo»¹².

Non è davvero un caso, allora, che Kieślowski apra il *Decalogo* con due episodi (*Decalogo 1* e *Decalogo 2*) in cui si impone con prepotenza, ai danni della Tecnica, della Scienza e dell'impostazione razionalistica in generale, l'idea di Destino in un'accezione tragica, che fa riferimento alla meta ultima dell'uomo, alla sua «possibilità permanente»: la Morte.

Dopo i primi due episodi, infatti, il Destino verrà percepito come ineliminabile elemento dominante dello sfondo su cui si staglieranno vicende e personaggi; sarà un mistero che non cesserà di operare e di produrre effetti sulle loro esistenze; una necessità il cui fondamento resterà sempre e comunque ignoto, al di fuori, come si è già detto, di ogni pretesa teleologica.

11. D. Stock, *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 53.

12. András Gedö, *Filosofia, un Destino?*, in *Estetica. Sul Destino*, a cura di Stefano Zecchi, Il Mulino, Bologna 1991, p. 107.

Telos

Eliminando il suffisso «-logia» dal termine teleologia, si ricava «telos» («ciò per cui», nell'originaria accezione aristotelica), che fa riferimento al ristretto ambito in cui la conoscenza umana sul futuro può esercitarsi; un ambito riguardante un futuro molto prossimo e comunque sempre appeso al filo di una mera congettura.

Il concetto di *telos* si riferisce al fine circoscritto e immediato di ogni azione ed è richiamato, in qualche modo, da quello di *Dasein*, formulato nell'ambito dell'esistenzialismo.

È proprio l'incapacità di vedere oltre l'agire immediato, oltre i limiti di una particolare situazione, diventa la causa, nel *Decalogo*, della sofferenza umana.

E il vincolo forte che lega l'uomo al presente, molto spesso, sembra essere incompatibile con quello che lo lega al prossimo. L'incapacità di vedere oltre, la cecità dei personaggi, nel *Decalogo* porta con sé, fatalmente, conseguenze devastanti: una catena di infelicità, un virus che dilaga e fa precipitare gli eventi, spinge le situazioni ai limiti del parossismo o, peggio ancora, le fa sfociare in tragedia.

Ha affermato Kieślowski:

Non sappiamo mai dove si trovi il nostro Destino, né cosa ci riser-
vi la sorte. Il Destino è un luogo, un gruppo sociale, una carriera
professionale o un lavoro che facciamo. Nell'ambito sociale siamo
essenzialmente governati dalla sorte; ci sono cose che dobbiamo fa-
re, e dobbiamo essere così come siamo. È un fatto genetico, natu-
ralmente. Abbiamo molta più libertà nella sfera emotiva.¹³

Ma il *Decalogo* mostra che la libertà di cui si gode nella sfera
emotiva non è altro che una condanna per sé e per il prossimo,
un'arma a doppio taglio di cui si scopre la pericolosità e il pote-
re distruttivo soltanto a posteriori, quando ormai è troppo tardi.

L'esempio del *Decalogo* 6 è, in questo senso, emblematico.

Quello fra Magda, una donna indurita dalla vita, resa cinica

13. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 118.

dalle sofferenze passate, e il giovane Tomek, fragile e profon-
damente innamorato di lei, è un incontro a rischio.

L'atteggiamento di irrisione che Magda assume nei confron-
ti delle goffaggini, dell'ingenuità e della purezza di Tomek, non
tiene conto dell'estrema fragilità di quest'ultimo e della possibi-
lità di ferirlo profondamente.

Per questo motivo, quando Tomek, disperato e sconvolto,
scapperà a casa, dopo il fallimento della propria iniziazione amo-
rosa, Magda rimarrà sorpresa, incapace di comprendere l'entità
del danno provocato al ragazzo.

Soltanto dopo ne prenderà consapevolezza e tenterà di rime-
diare, scriverà «Scusa» su un grande cartellone che appoggerà
al vetro della propria finestra, per renderlo visibile dall'apparta-
mento di Tomek, senza immaginare ch'egli non lo potrà vede-
re, poiché si trova in ospedale, con i polsi fasciati per aver cerca-
to di tagliarsi le vene.

Il caso del *Decalogo* 9 è del tutto analogo.

Roman scopre che non potrà mai più avere rapporti sessuali.
Ama la moglie Anna e non vuole imporle di troncane la propria
vita sessuale. Per questo motivo, la spinge ad appagarsi al di fuo-
ri del matrimonio. Sono entrambi convinti che la presenza di
un altro uomo non potrà turbare il loro equilibrio amoroso.
Quando Anna scoprirà di essere stata spiata da Roman durante
i propri incontri con un altro uomo, si infurierà con il marito e
rimarrà sorpresa dinnanzi al suo stato di prostrazione e di profon-
da sofferenza; solo in un secondo tempo riuscirà a capire.

In realtà in tutto il *Decalogo* appare un'analisi spietata dei li-
miti e dell'inettitudine umana, dell'incapacità di comprendere,
di andare oltre la superficie e l'apparenza delle cose e delle per-
sone. In ogni episodio, l'attenzione, la cura, l'intelligenza, la cau-
tela, la sensibilità dei personaggi non sono mai sufficienti per
prevenire gli accidenti, gli errori, ma utili solo per riconoscerli
come tali a posteriori; quando ormai una sofferta presa di co-
scienza difficilmente costituirà un rimedio.

E il senso d'angoscia dello spettatore dinnanzi a quello che
potrebbe essere definito come lo spettacolo dell'inettitudine
umana, si acuisce pensando a quell'attimo che ha preceduto il
profilarsi all'orizzonte dell'irrevocabile, dell'irrimediabile.

Ma proprio «l'irrevocabilità, l'irripetibilità, l'unicità e l'incontrollabilità dell'accadere costituiscono la forma in cui il Destino si offre allo sguardo umano», ricorda Spengler. Ed è in questo modo ch'esso diventa traccia, cifra o simbolo del mistero dell'esistenza, dell'«in-sé».

Non è davvero un caso, del resto, che i personaggi del *Decalogo* siano colti nel momento in cui un evento diviene Necessità, ineluttabile, immanente, o, per usare un'espressione di Jaspers, «situazione-limite: [...] immutabile, definitiva, incomprendibile, irriducibile, intrasformabile; soltanto chiarificabile... Situazioni come queste sono come un muro contro cui urtiamo, fatalmente»¹⁴.

Sono quelle situazioni che Kieślowski ha definito «trappole»: «I personaggi che vi sono immersi capiscono di trovarsi in un circolo vizioso, senza la possibilità di raggiungere ciò che desiderano»¹⁵. Poiché in queste situazioni non esiste «una cosa giusta da fare», non ha più alcun senso e peso la divisione fra Bene e Male, ma si tratta di scegliere, come ha detto più volte Kieślowski, «tra due mali: quello maggiore e quello minore».

È ciò che accade a Zofia (*Decalogo 8*) in quella notte del febbraio 1943, quando la sua scelta di sacrificare la vita di una bambina, invece di quella dell'intera organizzazione di liberazione della Polonia, è dettata dal «male minore».

È anche la situazione in cui si trova Dorota, la protagonista del *Decalogo 2*: un evento – la gravidanza imprevista – si intreccia con un altro – la malattia del marito – e ora, improvvisamente essa si trova a dover decidere se tenere o meno il bambino, in base alle speranze di salvezza del marito. Ed è anche il caso di Roman e Anna, la coppia del *Decalogo 9*: la malattia di Roman – un evento fortuito –, si trasforma in situazione-limite.

Ma il trasformarsi in necessità del carattere spaesante che appartiene al caso, rappresenta la forma propria del determinarsi del Destino.

Fra gli innumerevoli eventi dell'esistenza, alcuni si limitano semplicemente a sfiorarne gli strati più superficiali; altri, inve-

14. Karl Jaspers, *La filosofia*, Einaudi, Torino 1964, p. 177.

15. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 148.

ce, vi penetrano profondamente e altrettanto profondamente la segnano, la incidono, ne mutano irreversibilmente il corso.

Impossibile trovare nell'immediato il punto in cui si situa la soglia che divide Caso da Destino, difficile individuare quel *quantum* di significato nell'evento che lo fa oscillare e cadere infine nell'una piuttosto che nell'altra categoria.

Gli scherzi, i bluff del Caso

Il senso tragico dell'esistenza che affiora in ogni episodio del *Decalogo* sembra scaturire proprio dalla constatazione che tutto ciò che appare casuale è, nel suo fondamento più profondo, assolutamente necessario. E affiora anche nel *Decalogo 10*, un episodio che pure, nelle intenzioni di Kieślowski, avrebbe dovuto assumere un tono lieve, ironico, da commedia nera.

Questo episodio, infatti, utilizza, per così dire, un registro grottesco e una struttura bipartita: nella prima parte, il sapere dello spettatore si accorda con l'azione dei personaggi; nella seconda parte, che improvvisamente assume la struttura del «giallo», lo spettatore è dotato, da Kieślowski, di un sapere maggiore rispetto ai personaggi, e su questo vantaggio esercita la propria ironia. Nella prima parte del film, dunque, l'uso del montaggio è prevalentemente rivolto a spostare il peso sulla dimensione temporale, sul concatenarsi degli eventi, sulla loro scansione vorticoso e su un crescendo che rispecchia quello delirante dei personaggi. Dalla scena dell'operazione di Jerzy, l'uso del montaggio cambia improvvisamente, ma non tanto da garantire quel distacco sufficiente allo spettatore per ridere, o se non altro sorridere, delle disgrazie dei due protagonisti. Jerzy e Artur, infatti, ispirano complicità, muovono a compassione, a commozione, anche nella seconda parte dell'episodio. È vero che la loro psicologia si dispiega nella pura superficie; è vero che Kieślowski – aiutato dalle note di Preisner, fatte di rulli di tamburi e squilli di fiati, che sottolineano i momenti più grotteschi – è impietoso nel mettere in luce la pochezza interiore, la mancanza di principi, l'inettitudine di questi due antieroi. Tuttavia, è anche vero ch'essi sono dotati di una caratterizza-

zione di «perfetti idioti», verrebbe da dire, che intenerisce. Artur e Jerzy, in realtà, non sono personaggi, ma «caratteri»; forse gli unici due «caratteri» dell'intero *Decalogo*. Non per questo possono essere sminuite le loro figure, né ridotte a una pura semplificazione del «personaggio». Anche Artur e Jerzy hanno una loro complessità e una profondità, e tuttavia ciò che li rende veramente unici, all'interno dei dieci episodi, è la manifestazione concreta di quella complessità, la diversità con cui testimoniano il loro rapporto con il mondo. Essi rispondono al caos della realtà circostante con una sorta di «arco riflesso», quasi per controtensione, sempre con lo stesso atteggiamento sconclusionato, fors'anche stralunato, perennemente stupito, bambinesco.

Ed è proprio il lato infantile che emerge più spesso: «Artur, lo sai», dice Jerzy al fratello nel momento di maggior ebbrezza, «ho la sensazione che i miei problemi non esistano più. Niente più problemi, capisci?» «Anch'io», risponde Artur. «A dire il vero mi sento di nuovo come una volta. Quando eravamo piccoli, non ci preoccupavano i problemi dei grandi. E adesso mi



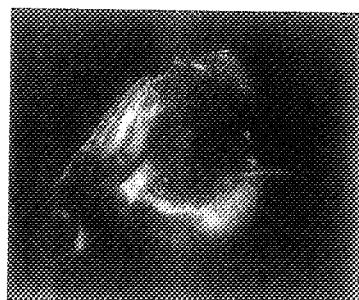
sembra lo stesso. Noi stiamo qui, e in pratica non c'è più nulla di importante.» «Già», risponde il fratello, «ci si dimentica». «È infantile, ma piacevole», continua Artur. «E se davvero tutto il resto non esistesse? Basta volerlo e per incanto non c'è più.» Così, il loro bamboleggiare sembra davvero la risposta alla domanda sul padre che poco prima, Artur, stupito e assorto, si era posto ad alta voce: «Come può succedere che un uomo possa avere tanta voglia di possedere assolutamente qualcosa?» È una delle domande ricorrenti del *Decalogo*, spesso posta in un'altra forma: «Di che cosa abbiamo veramente bisogno?»

La brama dell'appropriazione che coinvolge il mondo sommerso del collezionismo fa emergere il peggio di ciascuno – anche nell'ambientazione in luoghi squallidi, opprimenti e angusti e nell'uso esasperato dei toni grigi. Laddove i tiri mancini, il bluff, la truffa e la ricettazione sono titoli di merito, Artur e Jerzy, nella loro infantile ingenuità, si muovono goffamente. A corto di denaro per acquistare altri francobolli, tentano il colpo da furbi, senza prevedere la spietatezza e la mancanza di scrupoli degli avversari. Il ricettatore sa di averli in pugno fin da quando propone loro l'acquisizione del «Mercurio rosa», un francobollo raro e introvabile. Artur e Jerzy si presentano all'appuntamento nel parco con i referti delle analisi del sangue. L'uomo chiarisce subito i termini della questione: «Vi ho già detto che non è un problema economico. Il tizio di cui vi ho parlato abita a Tarnov e possiede il 'Mercurio rosa'». «E che cosa vuole?» chiede Jerzy. «Vuole solo due francobolli, una piccola serie che appartiene a un importante uomo di affari di Stettino», risponde l'uomo. «E questo uomo d'affari?» lo incalza Jerzy. «Una buona domanda. Lui vuole un piccolo francobollo, veramente insignificante...» Artur interrompe l'uomo: «...che appartiene a noi. Soltanto... a che le serve il nostro gruppo sanguigno?» «No», risponde l'uomo, «questo voi non l'avete». «E chi ce l'ha?» chiede ingenuamente Jerzy. «Si dà proprio il caso che l'abbia io. Ma è soltanto in gioco lei», dice l'uomo riferendosi a Jerzy. «Perché soltanto lui?» chiede indispettito Artur. «Perché ha il gruppo sanguigno adatto. Vedete signori», l'uomo ha un momento di imbarazzo, «il fatto è che il 'Mercurio rosa' vale oltre due milioni, ma non lo si può comprare. Tutti quelli che lo possiedono possono solo

barattarlo.» Jerzy si alza di scatto: «E lei con cosa lo baratta? Con il sangue?» «No», risponde l'uomo, «con un rene. Mia figlia ha sedici anni ed è gravemente malata. Cerco qualcuno disposto a... Vostro padre era troppo vecchio ormai.»

Allo spettatore sarà data in anticipo la possibilità di capire il piano organizzato ai danni dei due protagonisti attraverso un montaggio alternato, fatto di sorprendenti corrispondenze visive. Il particolare su una fiamma ossidrica che si accende e viene puntata verso una barra metallica rendendola incandescente, rossa, si raccorda al rosso di tamponi e garze insanguinate, che vengono gettati in un catino da mani avvolte in guanti di lattice. Il particolare sulla mano che si posa sulla testa, sulla fronte del chirurgo, asciugandone il sudore, si affianca a quello sulla mano, avvolta da un guanto nero di pelle, che si posa sulla testa del grosso e inoffensivo cane che Jerzy e Artur hanno acquistato per fare la guardia alla loro collezione di francobolli.

Solo in un secondo momento i due protagonisti saranno in grado di comprendere d'essere stati truffati. Sarà per puro caso,



infatti, che Jerzy e Artur assisteranno a un curioso convegno che si svolge al di là della strada: il giovane teppistello che aveva truffato il figlio di Jerzy saluta il creditore zoppo che porta al guinzaglio un cane del tutto simile a quello acquistato da Artur e a quello di un altro uomo vestito di nero che si sta avvicinando: il ricettatore che ha proposto a Jerzy il baratto del rene con il «Mercurio rosa».

In questo, che potrebbe essere considerato come il più anomalo degli episodi del *Decalogo*, il Caso non assume la funzione di motore dell'azione, ma, in qualche modo, ne costituisce il coronamento, ne svela il paradosso attraverso il cosiddetto twist, o il finale a sorpresa.

Il Caso, il Destino, l'Identità

Sembra essere dovuto al Caso anche l'incontro di Jacek, l'assassino del *Decalogo 5*, proprio con quel tassista che diventerà la sua vittima; e sembra altrettanto fortuito il fatto che il tassista carichi proprio Jacek e non altri clienti a cui rifiuta il passaggio (fra cui Dorota e Andrzej, i protagonisti del secondo episodio). E tuttavia, ha detto Kieślowski, «ogni protagonista di questo episodio non sa prendere decisioni tranne che sulla sua sorte»¹⁶.

Ed è nuovamente il Caso, nel *Decalogo 9*, a far sì che Roman incontri Marcus, l'amante della moglie Anna, e che lo veda caricare sul portabagagli dell'auto un paio di sci, proprio mentre Anna sta trascorrendo una settimana bianca in solitudine – come aveva assicurato –, lontano dalla città per poter riflettere, uscire dalla crisi matrimoniale e tornare di nuovo felicemente con il marito. Questo incontro, insieme a una serie di circostanze fortuite che impediranno ad Anna di telefonare al marito per chiarire l'equivoco, saranno fonte, per Roman, di un'angoscia tale da spingerlo al suicidio.

Tuttavia il potere, la forza insita in un evento del Caso, non ha sempre effetti così devastanti: nel trasformarsi in necessità esso lascia all'individuo un margine d'azione o, se non altro, di

16. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 165.

reazione; una reazione che, a volte, si cristallizza, diventando abitudine e condotta di vita.

Molto spesso, nel *Decalogo*, Kieślowski spinge lo spettatore a interrogarsi sui motivi che stanno alla base dei comportamenti dei personaggi e, altrettanto spesso, li fa risalire al passato remoto. Si tratta, per Kieślowski, di un approccio analitico indispensabile sia per comprendere sia il prossimo che se stesso:

Ho sempre cercato di capire le persone e perché si comportato in una determinata maniera.¹⁷ [...] Ho anche cercato di capire che cosa mi abbia condotto fino a questo punto, perché senza un'analisi autentica, completa e spietata non si comprende la propria vita e penso non si riesca a capire quella dei personaggi delle nostre storie e neppure quella delle altre persone.¹⁸

[...] Qual è la causa prima? Certo ce ne sono migliaia, ma ci saranno delle vere ragioni, due, tre, cinque o magari una sola, una lettura, un incontro.¹⁹

[...] Quello che mi interessa maggiormente è comprendere come la vita di un essere umano possa essere influenzata e cambiata da un avvenimento casuale.²⁰

E così, Kieślowski lega il concetto di Caso a quello di Destino e a quello di Identità. Nel *Decalogo*, infatti, egli costruisce la caratterizzazione psicologica dei personaggi a partire da avvenimenti casuali del passato e dalle reazioni a quegli avvenimenti; reazioni che possono essere di compensazione o di fissazione. In questo modo, rende evidente il rapporto che si istituisce fra l'«accadere», l'«agire» e l'«essere».

Qualcosa di analogo a ciò accade nello *Scherzo* di Kundera:

Non esisteva alcuna forza in grado di mutare l'immagine della mia persona posta in chissà quale sala suprema dove si decidono i desti-

17. *Ibid.*, p. 77.

18. *Ibid.*, p. 53.

19. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 30.

20. M. Ciment, H. Niogret, «Le *Décalogue*: entretien avec K.K.» cit.

ni umani; capii che quell'immagine (pur non somigliandomi in nulla) era di gran lunga più reale di quanto lo fossi io stesso; che non era affatto la mia ombra, ma ero io invece l'ombra di quell'immagine; che non era possibile accusarla di non somigliarmi, perché il colpevole di quella non somiglianza ero io.²¹

Nella vita di ogni personaggio del *Decalogo* si può identificare il momento in cui l'immagine della vita stessa, per effetto del Caso, si separa dal personaggio stesso e diventa indipendente e, a poco a poco, comincia a dominarlo completamente, diventando Destino.

Il primario di oncologia del *Decalogo 2* appare inizialmente come un uomo scontroso e burbero, addirittura insensibile nel momento in cui rifiuta un incontro alla moglie di un malato terminale del proprio reparto. Accetterà di parlare e aiutare Dorota soltanto quando scoprirà che è in gioco la vita di un bambino. Lo spettatore può tuttavia rintracciare i motivi che stanno alla base della misantropia del medico e del suo mutamento d'intenti nelle conversazioni settimanali ch'egli tiene con la signora Basia. È ricco di sentimento e di rimpianto il racconto ch'egli fa degli anni più felici della propria vita, prima che un bombardamento (nella seconda guerra mondiale) distruggesse completamente la sua casa uccidendo moglie e figli mentre egli era al lavoro. Il suo appartamento è ora cosparso di vecchie fotografie della famiglia ch'egli ha cura di nascondere quando riceve estranei.

Analogo è il caso di Wojtek, il padre della piccola Anka, la bambina contesa fra madre e nonna nel *Decalogo 7*. Anch'egli appare come un uomo solitario. Abita in una piccola casa in mezzo al bosco. Il suo isolamento, come il suo lavoro (la fabbricazione di orsetti di peluche), hanno cause remote, che risalgono agli anni in cui era insegnante di letteratura in un liceo dove incontrò Maika, un'allieva che lo rese padre. La direttrice dell'istituto, madre della giovane, per evitare lo scandalo, impose a Wojtek di rassegnare le dimissioni e di non rivedere più la ragazza. Fu così che si ritirò lontano dalla città, cambiando professione.

21. Milan Kundera, *Lo scherzo*, Adelphi, Milano 1988, p. 96.

Ma di tutti gli episodi del *Decalogo*, l'ottavo è quello che mostra in maniera più analitica i motivi remoti della condotta di vita della protagonista. Zofia, che è docente di filosofia etica all'università, appare immediatamente come una donna sicura e in pace con se stessa, energica, razionale e meticolosa, ma anche sensibile, aperta al prossimo e socialmente impegnata, poiché sostiene attivamente, con la pubblicazione di studi e saggi, la causa del popolo ebraico e vive la propria professione come una sorta di missione tesa a «far giungere gli studenti al Bene». Ogni suo gesto, come l'intera organizzazione della sua esistenza, in realtà, derivano da un incontro voluto dal Caso nel lontano inverno del 1943; un incontro che la gravò di una responsabilità opprimente dalla quale, quarant'anni dopo, cerca ancora di liberarsi.

«La cosiddetta esperienza traumatica non è un incidente, bensì l'occasione che l'individuo stava pazientemente aspettando – e se non si fosse verificata quella, ne avrebbe trovata un'altra, magari più banale – per poter attribuire un senso di necessità alla propria esistenza, per poterle attribuire un destino»²², ha scritto W.H. Auden.

Il silenzio del Destino

Il peso del Caso grava anche sul presente di Janusz ed Ewa, protagonisti del *Decalogo* 3.

La solitudine, la depressione, il desiderio di farla finita che assalgono Ewa durante la notte di Natale, uniti al rancore e alla voglia di rivalsa nei confronti dell'ex amante e del mondo intero – che, in quella sera appare più felice del solito – hanno cause remote e fortuite.

Tre anni prima, una semplice telefonata anonima informò il marito di Ewa della relazione extraconiugale della donna con Janusz. Quella telefonata segnò tanto la fine del rapporto con quest'ultimo, quanto quella del suo matrimonio.

Ewa combatte e si oppone alla trasformazione di quell'even-

22. Citato in James Hillman, *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano 1997, p. 12.

to fortuito del passato, di quel Caso, in Destino, ingaggiando con quest'ultimo, in quella notte di Natale, un gioco terribile e spietato in cui trascina Janusz. Gli obitori, i ricoveri per emarginati, i centri di disintossicazione in cui conduce Janusz alla ricerca del proprio marito, sono come le tappe di un calvario; diventano anticipazione e immagine della sfida segreta di Ewa con la morte; una sfida che Janusz, tacitamente, accoglie e che trasforma quella nottata in una discesa agli inferi.

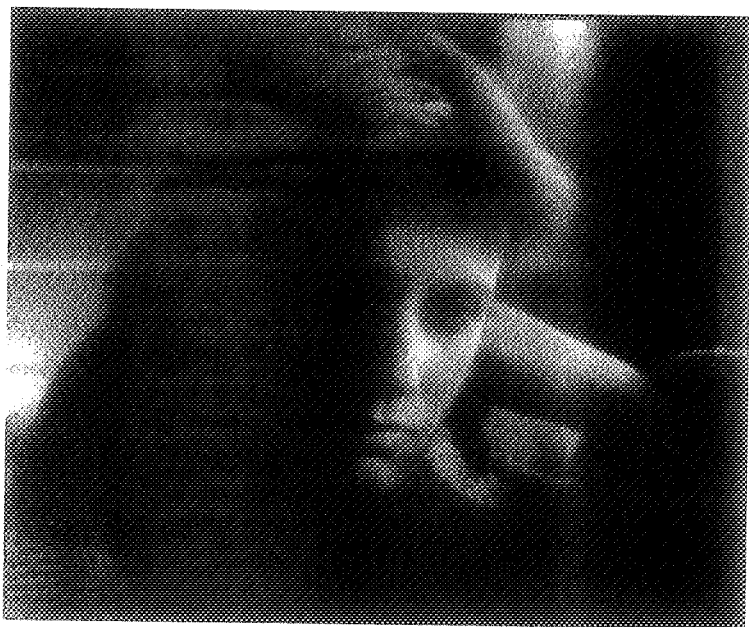
Ewa cercherà di uscire dal ruolo di vittima di Janusz e del Caso cercando di trasformarsi in carnefice del primo e dominatrice del Destino.

La Varsavia sommersa e degradata di una gelida nottata invernale, nelle cui strade deserte aleggia un senso di solitudine e di morte (nonostante la festività), si trasforma in un grande palcoscenico per il gioco delle parti fra Ewa e Janusz.

L'incontro con lo spietato guardiano notturno del centro di disintossicazione che tormenta sadicamente i ricoverati; quello con i burocrati degli ospedali, impassibili e impermeabili alla sofferenza altrui; le assurde conversazioni fra Ewa e la zia demente, ospite di un ricovero per anziani; l'apparizione di un folle in fuga da un ospedale psichiatrico subito ripreso da due infermieri: tutti questi eventi formano l'atmosfera opprimente di un episodio in cui la normalità irreggimenta con la forza l'anormalità, e lo scontro fra questi due poli diviene lo specchio delle situazioni in cui si trovano Ewa e Janusz, in quella notte di Natale.

La surrealtà insita nelle immagini dell'episodio (a dire il vero iperreali) viene resa dall'uso di opprimenti toni grigio-scuro e inquadrature con luci a effetto che tagliano corpi e volti mostrandone spesso solo una parte, accompagnate a un tema musicale spezzato «in levare», morbido e malinconico.

In quest'episodio, Kieślowski riesce a concertare abilmente un gioco di rimandi e riflessi che disloca e disperde i livelli di realtà da un piano all'altro, soddisfacendo una logica dove domina l'ambiguità, l'irrisoluzione. Gli specchi, i vetri e le vetrine diventano simbolo della moltiplicazione e della confusione delle diverse verità; i volti dei personaggi che vi si riflettono nascondono la finzione, la menzogna, confondendo desiderio e verità, realtà e invenzione (notevole, fra l'altro, è la prova di Daniel



Olbrychski e Maria Pakulnis, attori dalla recitazione calibratissima, che interpretano i ruoli di Janusz ed Ewa).

Ambiguo è il comportamento di Janusz, che finge di non aver compreso la bugia di Ewa sulla scomparsa del marito; ambiguo è l'atteggiamento di Ewa: i suoi contraddittori moti interiori, caotici, a tratti indecifrabili, si traducono in un'alternanza di crudeltà e dolcezza, aggressività e debolezza.

L'ambiguità straniante che costituisce il centro forte, il fulcro della costruzione drammaturgica dell'episodio, esplose nella scena dell'obitorio, in cui Ewa finge dolore e abbattimento dinanzi al cadavere di un uomo sfigurato che indica come quello del marito, per poi scoppiare in una risata beffarda e in un attacco d'ira verso Janusz che tentava di consolarla e che ora è trasformato in vittima della sua crudeltà.

La finzione e la menzogna formano il filo invisibile che lega non solo Ewa e Janusz, ma anche gli altri personaggi.

Janusz finge con la moglie e con i figli una felicità e un buonumore ipocriti attraverso la maschera da Babbo Natale con cui consegna loro i regali. La maschera di Ewa, invece, sfugge a qualsiasi definizione o cristallizzazione; è la maschera del trasformismo e dell'imprevedibilità. Ha affermato Kieślowski:

Quello della finzione è un tema importante. Tutto sta nell'osservare le persone. Osservarle significa tentare di capire i loro comportamenti, e capirle significa già perdonarle. La gente finge non perché è cattiva. Finge per paura, come la donna del terzo episodio che non vuole stare sola la notte di Natale.²³

Una notte in cui lo stare insieme più o meno sincero della maggioranza tormenta come un ago la coscienza di chi è solo.²⁴

Le folli e disperate corse con il taxi, in cui Ewa e Janusz rischiano più volte la vita, altro non sono che tentativi di sottrarsi a un'esistenza che entrambi vivono come vuota e priva di sen-

23. T. Sobolewski, *Perché il Decalogo* cit. p. 186.

24. Già nel 1897, in uno studio classico sull'argomento, *Il suicidio*, Emile Durkheim aveva fatto emergere un incremento dei suicidi durante le festività concludendone che si tratta di un gesto «la cui natura è eminentemente sociale» (*Il suicidio*, Rizzoli, Milano 1991, p. 170).

so. Il silenzio che avvolge la Varsavia notturna getta un'ombra oscura sul viaggio di Ewa e Janusz. Un tono – che emerge sin dalle prime battute e si mantiene costante per tutto il film – sorregge l'impianto dell'episodio: il silenzio che svela e inscena la rappresentazione del Destino. Perciò l'atmosfera è ovattata, astratta, artificiale, come se la città perdesse sostanza e realtà e assumesse la verità dell'incubo. Il silenzio è l'involucro che copre ogni cosa, che avvolge ogni persona, separandola da tutto e da tutti. Ma quel silenzio inscena, in realtà, la pulsione di morte che, come un vortice, trascina Ewa e Janusz, creando una vertigine che sconfinava nell'ebbrezza della debolezza alla quale l'uomo e la donna sentono di non poter resistere, vi si abbandonano, vi si ubriacano. La morte, dunque, per loro non è angoscia, è anzi liberazione dalla vita, che in se stessa è già morte, ridotta a mera sopravvivenza vegetativa, inquinata dall'ipocrisia, dall'incomprensione e dalla solitudine. Perciò l'intero episodio diventa una celebrazione della Morte, in cui gli atti di autolesionismo, il desiderio di autoannientamento, assumono l'apparenza della voluttà, addirittura, paradossalmente, del vitalismo, indicando una tacita intesa fra Ewa e Janusz.

Un'intesa che verrà svelata soltanto quando i due saranno giunti all'ultima tappa del loro calvario; quando Ewa sarà ormai uscita dal labirinto dei suoi contraddittori moti emotivi, dall'equilibrio fra la morte e la volontà di sopravvivere ai fantasmi della solitudine, e confesserà a Janusz di aver giocato, in quella notte di Natale, come in una roulette russa, una terribile scommessa con il Destino e la Morte, tanto più terribile quanto più infantile e ludica, basata sul *nonsense*: «Conosci quel gioco che si faceva da bambini: se sbuca da dietro l'angolo un uomo, avrai fortuna; se sbuca una donna, no. Ci ho giocato stanotte. Mi son detta che se fossi riuscita a passare la notte con te, fino alle sette del mattino... non importa come... tutto sarebbe filato come sempre», dice Ewa. «Altrimenti?» chiede Janusz. «Mi ero preparata bene. Sai, vivo sola.» E solo allo spettatore è dato vedere, in dettaglio, la terribile contropartita: la pastiglia bianca che Ewa estrae dalla tasca del giaccone e lascia cadere in terra.

«Il Destino ci vampirizza, ci pesa, è come una palla di ferro le-



gata alle caviglie.»²⁵ Per il riferimento al vampiro, al morto vivente, questa frase di Kundera si adatta a Ewa e al suo tentativo di opporsi allo slittamento del Caso, di un evento casuale del passato – una semplice telefonata anonima – in Destino.

È un'affermazione, quella di Kundera, che potrebbe siglare l'episodio, ma anche l'intero *Decalogo*.

Nous e Ananke

Distruittivo o benevolo che sia, nel Destino resta sempre qualcosa che non solo non è comprensibile razionalmente, ma non è mai assimilato o accettato fino in fondo dai personaggi del *Decalogo*; e da ciò deriva quel sentimento di spaesamento e di avvilita impotenza che provano dinnanzi alla consapevolezza che ciò che di assolutamente necessario e immanente si trova nella loro esistenza è, in qualche modo, assolutamente casuale. E i sentimenti di impotenza e spaesamento generano, a loro volta, l'incapacità di reagire e dominare la propria vita. E così, i comportamenti e le decisioni che ne derivano sono spesso da

25. Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1994, p. 177.

iscrivere nella categoria del Caso. Ed è in questo modo che si chiude la catena dell'infelicità dei personaggi del *Decalogo*; quella catena al cui capo estremo è legata la palla di ferro del Destino.

«La necessità esiste nel *Decalogo*», ha affermato Kieślowski, «ma come si muoveranno i protagonisti, questo in gran parte dipende dalla casualità».²⁶

La casualità che, in un modo o nell'altro, domina l'agire umano, assume così un carattere di penosa necessità – e la trasformazione del Caso in Necessità costituisce proprio il fondamento ultimo del Destino; una necessità opprimente che i personaggi cercano continuamente di combattere.

È così che si ingaggia una lotta fra la volontà forte dell'individuo, la sua razionalità, e la Necessità; fra *Nous* e *Ananke* che sono, per Platone, le due più potenti forze del cosmo.

La Ragione, *Nous*, non si arrende al dominio della Necessità, *Ananke*. Il dominio di *Ananke*, infatti, non sottostà ad alcuna legge logico-razionale, opera come causa mutevole, erratica (appunto irrazionale), il cui determinismo è, paradossalmente, indeterminato, anzi, imprevedibile, irreversibile e assoluto.

Il potere della Necessità emerge anche dalle antiche immagini evocate dall'etimologia della parola *Ananke*²⁷. Essa deriva da un'antica radice semitica, riconoscibile nei termini usati, per esempio, nell'egizio antico, nell'accadico, nell'aramaico e nell'ebraico, per significare «angusto», «gola», «costringere», «strangolare», o per indicare il giogo dei buoi o il collare degli schiavi.

Il rifiuto della morsa, l'attacco contro la stretta della Necessità, da parte dei personaggi sarà del tutto vano, poiché la Necessità (dal latino *ne-cedere*), come ricorda Kant, è propriamente definibile come «ciò che non poteva essere altrimenti». E quindi, paradossalmente, assume il «carattere di necessità» anche la sconfitta della Ragione.

Nel *Decalogo*, Kieślowski addolcisce il gusto di questa triste consapevolezza dotando lo spettatore di quella conoscenza in più rispetto ai personaggi che gli permette di intuire e presagire in anticipo che il loro futuro, la loro sorte, la loro catastrofe non

26. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 31.

27. J. Hillman, *Il codice dell'anima* cit., p. 262.

sono casuali, ma necessari, dettati dalla Necessità. Le loro battaglie allora appaiono – via via che i segni si fanno più eloquenti e le strade imboccate più strette, anguste e chiuse – sempre più inutili e vane; il loro dispendio di energie, uno spreco; le loro sconfitte, inevitabili, a volte forse anche prevedibili, nella loro imprevedibilità; la loro ottusità assume la forma di una delle sbarre della trappola in cui si muovono.

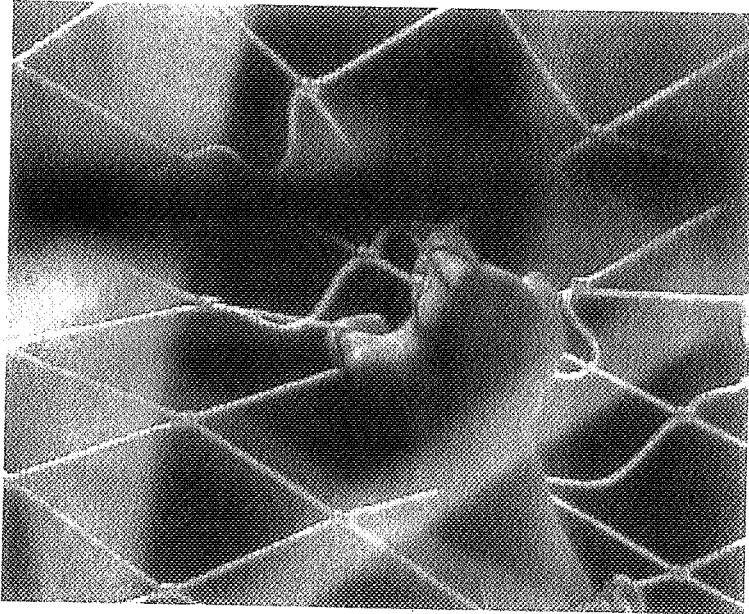
Nel settimo episodio tutto ciò assume un'evidenza macroscopica. La disperata battaglia che Majka ingaggia contro la propria madre Ewa, che con l'imbroglione si è attribuita la maternità della nipotina Anka, è destinata fatalmente al fallimento.

Majka combatte progettando il rapimento di Anka e la rivincita su Ewa. Ma il fallimento del piano è preannunciato dalla sua incapacità di vivere – un'incapacità che le è immanente –, che genera intorno un muro invalicabile di vuoti affettivi.

Le barriere, le divisioni, i setti che formano un motivo ricorrente del film, simboleggiano la condizione di Majka, chiusa in una prigione dove in realtà è libera, come appare quando osserva, attraverso le sbarre della cancellata dell'asilo, Anka che gioca con gli altri bambini. Quelle sbarre, quei setti (si pensi, per esempio, alle sponde del lettino di Anka che appaiono in apertura dell'episodio, oppure al cancelletto della casa di Wojtek attraverso cui egli vede Majka e Anka o, infine al finestrino del treno da cui Majka guarda Ewa, Stefan e Anka mentre si allontanano da loro) non segnano solo la divisione da Anka, ma anche dagli altri personaggi e dalla riuscita del piano; fanno parte di un insieme di segni anticipatori in cui si iscrivono il rifiuto della bambina di chiamarla «Mamma», la telefonata con cui Wojtek avvisa i genitori di Majka, liberandosi di lei e della sua fastidiosa presenza e, infine, la corsa di Anka verso la nonna e il suo grido di felicità: «Mamma, mamma!»

Inutile domandarsi quale sia la causa prima della condizione di Majka; risalendo all'indietro la catena degli eventi del passato non si troverà alcuna frattura, alcun trauma, poiché tutta la sua esistenza è in realtà immersa fin dall'inizio in un circolo vizioso, una trappola, una gabbia che sembrano formare un tutt'uno con la sua persona.

Dunque il suo tentativo di fuga, la sua volontà di vendetta nei



confronti della madre, lo sforzo di riappropriarsi della figlia sono patetici quanto inutili. Tutto è già stato determinato prima; e ormai il Destino non muove neanche la punta di un dito per lei, per il suo piano. Il suo Destino non si sente responsabile di lei, mentre lei, in compenso, si sente responsabile del proprio Destino, è pronta a far di tutto per renderlo luminoso e leggero. È disposta a sradicare la piccola Anka dall'ambiente dove ha vissuto fino ad allora, poiché non si sente responsabile di lei, del suo futuro, della sua felicità.

In effetti, non è certo l'amore per la bambina a spingerla o il desiderio di costruirle un futuro diverso, quanto, al contrario, la disperata voglia di rivalsa, la volontà di uscire dalla trappola della Necessità – che per lei assume le sembianze della madre.

Il progetto di rapimento della bambina, quanto il piano di fuga architettato anni prima, sono in realtà frutto di una volontà razionale, non dell'amore per la figlia. Per questo motivo Majka è perdente già in partenza.

Soltanto il desiderio che proviene dal profondo dell'interio-



rità, dal mondo oscuro e sommerso dell'irrazionale può competere – e forse allearsi – con la forza erratica della Necessità. E questo spiega anche la vittoria di Ewa (anche dell'Ewa protagonista del *Decalogo 3*), la madre di Majka. Quest'ultima, infatti, potrà tenere con sé la bambina perché l'ama ed è legata a lei da un affetto autentico, l'unico veramente tale in una vicenda in cui domina il gelo affettivo fra i personaggi.

La fredda luce azzurra che forma l'atmosfera dell'episodio dà corpo all'impossibilità del sentimento che paralizza i comportamenti e i rapporti fra i personaggi. Anka, Ewa, Stefan e Wojtek si sono ormai rassegnati a essa e la vivono come una necessità, una sorta di «calamità naturale» – le note di Preisner amplificano il senso di rinuncia attraverso una sottolineatura semplice e allo stesso tempo fortemente drammatica che si innesta sulle scene in cui compare la piccola Anka: una sorta di carillon cantilenante, desolato nelle sue tre note discendenti, ripetute in maniera monotona e ossessiva –, anche se non cessano di stupirsi dinnanzi alle sue manifestazioni concrete.

E la drammaturgia dell'intero episodio si fonda proprio sull'effetto choc che deriva dai comportamenti dei personaggi, indici di qualcosa di inesperto o rimosso, di traumi emotivi, frustrazioni, rimorsi, rancori che esplodono in sussulti improvvisi

e incontrollabili, lasciando scoperta un'affettività ferita che sembrava definitivamente sepolta.

Non è un caso che Kieślowski affidi l'apertura dell'episodio a un effetto choc che diventerà il *Leit-motiv* del film: l'incubo ricorrente di Anka.

Nella calma del sonno del condominio Stowski, mentre ogni cosa riposa e tace, il silenzio è improvvisamente squarciato da un pianto infantile che dapprima intenerisce, poi si fa lancinante e drammatico, trasformandosi in lamento, urlo isterico.

La forza d'urto della scena è amplificata dal litigio fra Majka ed Ewa che si contendono la bambina per calmarla e dalla debolezza e dall'incapacità di Majka di reagire al sopruso e all'umiliazione subiti dalla madre che la caccia dalla stanza.

Scioccante è pure l'assoluta immobilità di Wojtek, l'impassibilità che mostra nel vedere per la prima volta la figlioletta di sei anni. E scioccante è anche la sua decisione di telefonare a Ewa e Stefan per permettere loro di riportare a casa figlia e nipotina, dopo che, per un giorno intero, si era premurato di nasconderle in casa propria.

Un effetto forte è poi provocato dalla crisi incontrollabile di rabbia che assale Majka dinanzi al rifiuto della figlia di chiamarla «Mamma»: dapprima aggredisce la bambina scuotendola istericamente, poi piange e urla dalla disperazione dinanzi a Wojtek che rimane allibito.

Infine anche la chiusura del film è affidata a un effetto choc nuovamente provocato da Anka. La piccola, che insieme alla madre si è addormentata nella guardiola della stazione ferroviaria (il nascondiglio offerto loro da un'impiegata), si sveglia improvvisamente quando ode la voce della nonna, si alza e le corre incontro a braccia aperte urlando: «Mamma, mamma!» mentre Majka sale su un treno e scompare all'orizzonte. Dietro di lei il suono secco delle porte automatiche segna l'irreversibilità e la nettezza della rottura.

Solo in questo momento Ewa comprende quali sono gli effetti della sua volontà di sopraffazione, dell'illusione di poter ridurre a oggetto di dominio personale la vita e gli affetti altrui. E nello stesso tempo, Majka si rende conto che è impossibile improvvisare un legame affettivo con Anka facendole prendere at-



to della verità biologica, e tantomeno impossessandosi di lei come di un oggetto. E, paradossalmente, è proprio questo il momento del riconoscimento dell'altro come un «tu» (Gabriel Marcel), come un essere libero, con interiorità e sentimenti e non come semplice aspetto del mondo, strumento od ostacolo alla realizzazione dei propri piani.

Ewa «riconosce» Majka e Majka «riconosce» Anka, in un gioco speculare di riflessi che sembra spezzare quella catena genetica – vissuta ormai come necessaria, immanente – che aveva reso così simili i rispettivi rapporti madre-figlia.

Fatalmente, però, questo è anche il momento della lacerazione dei legami, una cesura irrimediabile, irrevocabile.

Così, quasi per inerzia, il fallimento del progetto di Majka trascina con sé il «riconoscimento», il quale, a sua volta, promuove la fuga e quindi inevitabilmente la solitudine, l'isolamento emotivo, che erano stati il punto di partenza di tutto: il cerchio si chiude, la catena della Necessità è ora ricomposta, anzi, non era mai stata scomposta.

Dietro la rivoluzione di Majka si cela la staticità, l'immobilità più assoluta e avvilita: l'evoluzione non è neanche stata un'involuzione.

Nessun anello della catena avrebbe potuto essere tolto né aggiunto, forse solo spostato. È quindi inutile chiedersi che cosa sarebbe accaduto se...

Ciò che poteva essere

«'Ciò che poteva essere' è un'astrazione / Che resta una possibilità perpetua / Solo nel mondo delle ipotesi. / Ciò che poteva essere e ciò che è stato / Tendono a un solo fine, che è sempre presente», recita una poesia di Thomas Eliot, uno degli autori più amati da Kieślowski.

«Ho pensato qui... qui dentro ho pensato», dice Jacek, l'assassino del *Decalogo 5* mentre si trova in cella, prima di essere condotto al patibolo, «che se mia sorella fosse stata ancora viva, forse io non sarei andato via di casa. Forse sarei rimasto. L'ha investita con il trattore... sopra c'era un mio amico, che era

ubriaco... e c'ero io. Lei era... era la più... anch'io volevo più bene a lei. Poteva andare tutto in un altro modo, se non era per questo... Ma dopo che è successo... così me ne sono andato... Se non era per quello, magari sarebbe stato tutto diverso.»

Sono le ultime, disperate parole di Jacek.

Parole che non gli restituiscono la libertà, la vita, né tantomeno la sorella e forse neanche l'ultimo bagliore di speranza, seppure artificiale.

Il giogo della Necessità che attanaglia Majka, Jacek e tutti i personaggi del *Decalogo* non si scioglie mai. «Nel mondo delle ipotesi» semmai si allenta, concedendo una crudele, momentanea illusione consolatoria, ma, finita questa, sembra stringersi ancora con maggior forza intorno al cuore, in una morsa che lo fa scoppiare di rabbia e di rimorso.

Certo, reali sono le possibilità di scelta e d'azione dei personaggi, diverse le opzioni, le strade potenziali; ma nell'istante in cui si traggono i dadi, si compie la mossa, si prende la decisione, tutto assume il carattere di necessità, anche la scelta. Prima d'agire, tutto è ancora aperto e possibile; dopo no.

Perciò, assurdamente, la Necessità si fa garante solo del rischio: dinanzi a ogni decisione, Jacek (*Decalogo 5*), Majka (*Decalogo 7*), Ewa (*Decalogo 3*), Zofia (*Decalogo 8*), Anna (*Decalogo 9*), rischiano tutto e forse non scopriranno nemmeno dopo, con il senno di poi, che «ciò che poteva essere è stato».

«Ogni giorno», ha affermato Kieślowski, «ci troviamo sempre di fronte a una scelta che potrebbe porre fine alla nostra esistenza e di cui siamo totalmente inconsapevoli»²⁹. Infatti, ogni decisione provoca un tremito, nei personaggi del *Decalogo*: non ci sono limiti e non c'è prevedibilità nell'erratica irrazionalità di *Ananke*. Curiosamente, la vita può essere preordinata, ma non prevista; è attirata verso un fine che resta ignoto, ma che, in realtà, ha disseminato le proprie tracce ovunque nelle profondità oscure e sommerse del mondo interiore irrazionale; in quel mondo, che trova familiare e simile, si annida e fa agire e pulsare, a dispetto di tutto, il Destino. Ed è allora certo che la stretta del giogo della Necessità non si potrà davvero mai allentare per

28. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p., 118.

dar respiro al cuore, poiché, in realtà, lo attanaglia da dentro. E Kieślowski non ha certo alcun pudore nel mostrarlo né nel far scoprire come, in realtà, i personaggi del *Decalogo* siano spesso vittime delle loro stesse trappole e come, nonostante ciò, non smettano di combattere e anelare alla libertà, sbagliare, pentirsi e ricominciare daccapo fino forse a riconoscere, sconsolatamente, che anche il rimorso, il pentimento, il senso di colpa, sono anelli, in qualche modo, della catena della Necessità.

LA DENIGRATA EREDITÀ DEL GIUDICE

Lo spettacolo della brutalità

La versione cinematografica del *Decalogo 5* – intitolata *Breve film sull'uccidere* – si apre con una sequenza che ha valore epigrammatico. La macchina da presa indugia sul corpo senza vita di un topo che giace in un rigagnolo, poi si alza e si fissa su ciò che un gruppo di bambini in corsa, fra le risa e le urla, ha lasciato dietro di sé: un gatto nero impiccato a un palo.

È uso di Kieślowski anticipare, nella sequenza iniziale, il tema del film attraverso immagini di grande impatto visivo e di forte carica emotiva – ne sono un esempio le aperture degli episodi 1, 7 e 8 a cui si è già fatto cenno. L'effetto ricercato nell'uso di questa che potrebbe essere definita come una delle più originali cifre stilistiche di Kieślowski, non è tanto cognitivo – non si tratta certo di immagini che introducono alla storia o che presentano i personaggi, tanto più ch'esse sono assolutamente slegate dallo sviluppo diegetico e, di conseguenza, spesso rimosse dalla memoria consapevole dello spettatore – quanto emotivo, volto a far immergere immediatamente – anche grazie a un uso attento della colonna sonora – lo spettatore nell'atmosfera del film, a predisporlo a un certo atteggiamento, a un particolare stato d'animo.

Sicuramente anche il caso di *Breve film sull'uccidere*, da questo punto di vista, non fa eccezione: immediatamente lo spetta-

tore riceve un forte senso di disgusto, l'atmosfera è cupa, uggiosa, peggio ancora, «fangosa», com'è detto nella sceneggiatura. E ciò che con il senno di poi colpisce, che deve colpire, è, ovviamente, l'analogia visiva. Quella del tassista sarà veramente «la morte del topo» che, caduto nella trappola del «gatto-Jacek», si troverà senza scampo a subire impotente la propria morte; mentre la morte di Jacek sarà del tutto simile a quella toccata all'oggetto della crudeltà di un gruppo di bambini: il gatto.

Ma, forse, con questa sequenza, Kieślowski vuole spingersi molto oltre.

«Fino al XVII secolo, s'impiccavano, dopo una condanna formale, gli animali colpevoli di aver causato la morte di un uomo. S'impiccavano anche i cavalli.» Così recita una fonte anonima citata da Baudrillard, il quale commenta:

Ci deve essere una ragione ben particolare all'origine della repulsione che c'ispirano le punizioni di animali. Dovrebbe essere più grave condannare un uomo che un animale e più odioso il farlo soffrire. Ora, in un modo o nell'altro, l'impiccagione di un cavallo o d'un porco ci sembra più odiosa, come quella d'un pazzo o d'un bambino, perché essi sono «irresponsabili». [...] Il carattere odioso della punizione di un bambino o di un folle proviene, infatti, dall'aspetto morale della giustizia: se l'«altro» deve essere convinto di essere colpevole e condannato in quanto tale, la punizione perde ogni senso, perché in questi «criminali» non è possibile né la coscienza di colpa, e nemmeno l'umiliazione. Inoltre, attraverso l'applicazione d'un cerimoniale umano a una bestia, l'uomo si trasforma in una bestia. Nella bestia che s'impicca, in virtù del segno e del rituale è un uomo che viene impiccato, ma un uomo tramutato in bestia, come per magia nera. Una significazione riflessa – venuta dal fondo della reciprocità che opera ovunque, sempre, qualunque cosa ne pensiamo, tra l'uomo e l'animale, tra il carnefice e la sua vittima – si mescola alla rappresentazione visiva in una confusione terribile, e il disgusto nasce da questa ambiguità malefica (come nella *Metamorfosi* di Kafka). Fine della cultura, fine del sociale, fine della regola del gioco.¹

1. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* cit., p. 185.

La sequenza d'apertura del film genera tanto il caos, quanto l'ordine.

Il caos: la punizione di un animale è commessa da bambini, ai quali è impossibile imputare una colpa, come, ovviamente, è impossibile imputarla all'animale che ha ucciso per cibarsi. La corrispondenza, l'uguaglianza segreta che qui Kieślowski mette in gioco – quella fra uomo e animale – non va certo nella direzione caricaturale, non vuole ridurre l'uomo (tanto la vittima, quanto il carnefice) a caricatura immonda di quel mito dell'animalità, della bestialità ch'egli stesso ha costruito. Anche se non manca sicuramente un rimando forte – che verrà approfondito in seguito – alla giustizia vista come istituzione attraverso cui l'uomo pretende di tracciare una linea di demarcazione fra se stesso e la bestialità. Ma tutto ciò è già depositato, se così si può dire, nella letteralità della sequenza che mostra, senza pudore alcuno, come l'inumanità dell'uomo sia sempre in agguato, fin dalla più «tenera», «innocente» età, quand'egli, ancora bambino, scopre di provare un sottile piacere sadico nell'infliggere a un essere inerme le più terribili e spietate crudeltà.

Quello che la letteralità della sequenza non mostra, ma che richiama, è invece il tema e la struttura su cui il tema si modella nel film: l'ordine.

Lo ritroviamo nella significazione *riflessa* insita nella sequenza, significazione a cui faceva riferimento Baudrillard, derivandola da quella *reciprocità* che opera ovunque nella realtà e, di riflesso appunto, nel *Decalogo*.

Una reciprocità che impone una continua, incessante trasformazione; un movimento, un moto perpetuo che rende il mondo volubile e leggero e la realtà incerta (e che, ricordando uno dei più bei cortometraggi di Kieślowski, *Ritornello*, comprende anche, nel *Decalogo 5*, i cicli di morte e di nascita: per una stupefacente coincidenza, infatti, qualche ora prima dell'esecuzione di Jacek, nascerà il figlio dell'avvocato Piotr); un moto perpetuo che attraversa trasversalmente il *Decalogo* e che emerge soprattutto attraverso l'uso di un elemento formale costante: il riflesso dato da specchi e vetrate (si pensi, per esempio, al gioco dei ruoli fra Ewa e Janusz nel *Decalogo 3*, o al ribaltamento operato da Elzbieta nei confronti di Zofia nel *De-*

calogo 8). Nell'episodio dedicato all'omicidio, la reciprocità tiene le fila del gioco: il reietto della società, la vittima, si trasforma in carnefice per poi diventare nuovamente vittima della società; in questo modo, i passaggi diventano impercettibili, i limiti fragili, mobili, quanto le colpe e le responsabilità (dov'è l'ordine e dov'è il caos?).

Non si tratta, infatti di un film – tiene a precisare Kieślowski – «sulla pena capitale, ma su ogni forma di assassinio. È sbagliato, qualunque sia il motivo per cui si uccide, chiunque sia chi si uccide e chi commette l'assassinio»².

Il tema non è tanto quello della cosiddetta «legge del taglione» che si basa su un sistema di *equivalenze* (morte per morte) fra due termini altrettanto astratti che nello scambio economico: la società e l'individuo, sotto la giurisdizione d'una istanza morale «universale» e del diritto.

Il tema è quello della *reciprocità*, che ricaccia l'umanità in un passato più remoto rispetto a quello delle Tavole della Legge, un passato che ancora precede quello della «legge del taglione»; è il passato barbaro e primitivo del «morte contro morte», «clan contro clan», «tutti contro tutti».

La sequenza iniziale della versione televisiva impone immediatamente il tema della reciprocità.

La prima immagine che appare sullo schermo è, infatti, quella di Piotr, l'avvocato che difenderà Jacek, riflessa in uno specchio. Il cigolio della porta da cui egli esce si sovrappone, in un raccordo sonoro sorprendente, a quello del portone a vetri di uno dei condomini Stowski (in cui si riflette il condominio antistante assolutamente identico) da cui esce un uomo che trasporta due secchi: il tassista. Improvvisamente appare una terza immagine che mostra il volto di Jacek riflesso nella vetrina di un negozio, con un sottofondo di campane a morto.

Il gioco di specchi e di raccordi sonori istituisce immediatamente un'analogia, un'uguaglianza segreta e assoluta fra situazioni e personaggi che non rimanda solo a una continuità temporale che si attuerà in seguito in virtù della struttura a contrappunto e del montaggio alternato o parallelo (la prima parte

2. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 164.



del film, fra l'altro, si svolge nell'arco di un'unica giornata), ma realizza in pieno l'intento di Kieślowski che nella sceneggiatura aveva scritto: «Le tre brevi scene dovrebbero suggerirci che quei tre uomini così diversi e ripresi in luoghi fra loro lontani, sono uniti da qualcosa»³.

E il «qualcosa» che li unisce, paradossalmente, è proprio il *contro*. L'avvocato è *contro* «per professione», se così si può dire. Jacek e il tassista sono *contro* «per principio», verrebbe da dire, o, meglio, per l'assenza di un qualsiasi principio, sono *contro* il prossimo, il mondo intero, la realtà circostante.

Quest'ultima assume nel film una connotazione a dir poco rivoltante. Varsavia e i suoi sobborghi appaiono come un inframondo sporco, cupo, opprimente, che Kieślowski trasforma in una metafora della Polonia sotto lo stato d'assedio: un Paese in cui aleggia un senso di vuoto e di sfascio, in cui «tutti hanno terribilmente paura che accada qualcosa di brutto da un momento all'altro»⁴.

E proprio questo senso di oppressione, di soffocamento, viene enfatizzato al massimo attraverso un'inusuale fotografia (diretta con grande talento da Slawek Idziak) che utilizza la gamma delle tonalità più sgradevoli del verdastro, ottenute con più di seicento filtri diversi che, sovrapposti all'immagine, la rendono non solo sporca, opaca, ma anche claustrofobica, delimitata da un alone scuro ai margini, che lascia libera e luminosa solo la parte centrale dell'inquadratura. Lungi dal richiamare eccessi manieristici, la tecnica assume, in questo episodio del *Decalogo*, un ruolo fondamentale: si incarica di rendere ancora più duro il taglio documentaristico del film, mirando a una rappresentazione brutale della realtà.

Il risultato è inquietante, a volte disperante. Ed è proprio la disperazione l'oggetto d'analisi di Kieślowski, la disperazione di un Paese in cui le persone non credono nel futuro e, per questo, «approfittano pericolosamente del presente»⁵, vivono nella precarietà, alla giornata e perennemente *contro*; «l'istinto di con-

3. K.K., K.P., *Decalogo* cit., p. 148.

4. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 166.

5. *Ibid.*



servazione degli individui», dice Camus, «esige che sia postulata la responsabilità individuale».

Emblematici diventano, sotto questo aspetto, tanto il comportamento di Jacek quanto quello del tassista: svuotati di qualsiasi logica di causalità o finalità, sfociano facilmente nella violenza gratuita, sintomo di un malessere profondo perfettamente consono all'atmosfera circostante.

Fra il pubblico che, a Cannes, partecipava alla prima del film, si verificarono degli svenimenti in sala durante la sequenza dell'omicidio (una delle più lunghe della storia del cinema: ben sette minuti e mezzo); ma, probabilmente, la causa non risiedeva nella sequenza in sé, che costituisce solo il momento dell'*akmé* emotiva, il culmine dell'incubo e della brutale rappresentazione dell'osceno e del rimosso⁶.

6. Così sui *Cahiers du cinéma* scriveva nel 1988 Frédéric Strauss: «La violenta sorpresa che provoca il film di Kieślowski non proviene solo dall'argomento che tratta [...], ma anche dall'universo che fa da sfondo a questa sordida storia. *Breve film sull'uccidere* ci lascia in preda all'agitazione cupa di un deserto di proporzioni sconfinite [...]. È vero, ci sono un assassino e una vittima, ma da questa combinazione non nasce una storia, bensì uno spettacolo: benché noi

Kieślowski, in effetti, non ha risparmiato nulla al suo pubblico nel corso del film e, quindi, a maggior ragione, la scena in cui due uomini si accaniscono l'uno *contro* l'altro – uno che vuole uccidere senza motivo, l'altro che tenta disperatamente di sopravvivere – è resa attraverso lunghissimi primi piani dei volti colti in smorfie di sforzo o di sofferenza, dettagli crudeli come quello del piede scalzo del tassista o delle mani di Jacek tumefatte e gonfie per la stretta della corda con cui sta strozzando la sua vittima. Lo spettacolo dell'omicidio conosce un solo pudore, che non è certo indice di riguardo nei confronti della vittima: celare gli occhi dell'uomo in fin di vita. Un plaid coprirà la testa e lo sguardo del tassista prima che il suo carnefice vi getti sopra un grosso masso; un'analogia impressionante con la scena dell'esecuzione della condanna di morte, quando gli occhi di Jacek, come vuole l'usanza, saranno coperti da una benda nera.

Le analogie visive non mancano in questo come in altri episodi del *Decalogo* e spesso si coniugano con quel gusto del dettaglio che contraddistingue lo stile di Kieślowski: l'immagine di Jacek che trascina verso un corso d'acqua il corpo senza vita del tassista sarà richiamata, più tardi, da quella del giovane avvocato Piotr che, dopo il verdetto della corte, si muoverà nei corridoi del tribunale trascinando a terra dietro di sé la toga.

Con un'audace ellisse, Kieślowski si è così liberato della rap-

spettatori non siamo affatto affezionati ai suoi 'attori', il delitto è insostenibile e ci rimanda dunque al libero arbitrio dei nostri sentimenti e a una giustizia di cui siamo noi stessi giudici. [...] Kieślowski ha filmato la storia di questo delitto senza volerci rassicurare per mezzo della repulsione che ci ispirano i suoi personaggi. Questi, alla fine del film, lasciano in noi il ricordo di un'innocenza incapace di esprimersi. Il fango su cui crescono questi due destini ci restituisce l'immagine di un mondo in cui la forza di un uomo significa la morte di un altro; e anche della società polacca, dove la morte è rappresentazione legale del potere costituito. Non è molto facile fare lo spettatore di *Breve film sull'uccidere* (anzi, in certi momenti è difficile). Ma il disagio che si prova è la migliore dimostrazione della riuscita stupefacente di questo film che ci guarda e che ci invita a scegliere il punto di vista che non ci ha mostrato e dare un nome a questo crimine. Un nome che il film, con grande onestà, non ha voluto dare allo spettatore» (Frédéric Strauss, «Le nom du crime», in *Cahiers du cinéma*, n. 413, novembre 1988).

presentazione del processo, conducendo lo spettatore immediatamente alla sua conclusione. «Ho detto a Kieślowski», afferma Piesiewicz, il cosceneggiatore che, come si ricorderà, è avvocato, «che non avevo mai visto al cinema un processo ben rappresentato. Un'aula giudiziaria è molto teatrale. Ognuno interpreta un ruolo ed è difficile fare del cinema nel cinema. Per quanto mi riguarda, trovo molto più interessante incontrare qualcuno in prigione, perché allora mi sento davvero di fronte a un essere umano. In cella non vedo più il criminale, ma la *paura*».⁷

E con la scena che si svolge nella cella, nei pochi minuti che precedono l'esecuzione, il quinto episodio tocca uno dei suoi momenti più alti. Jacek ha chiesto di parlare con l'avvocato, prima di andare al patibolo: le sue frasi spezzate e sconnesse trasmettono la *paura* del nulla che incombe, che mangia il tempo, divora i minuti, i secondi e, insieme a loro, i brandelli di un'esistenza fatta di disperazione, di rimpianti, di affetti spezzati e ferite profonde. Il senso di pena e di angoscia dello spettatore viene accresciuto dall'uso di un montaggio alternato che affianca all'immagine di Jacek che parla convulsamente a Piotr, quella del boia che con calma, cura e meticolosità, prepara la macchina della morte.

Vittime dell'insensatezza

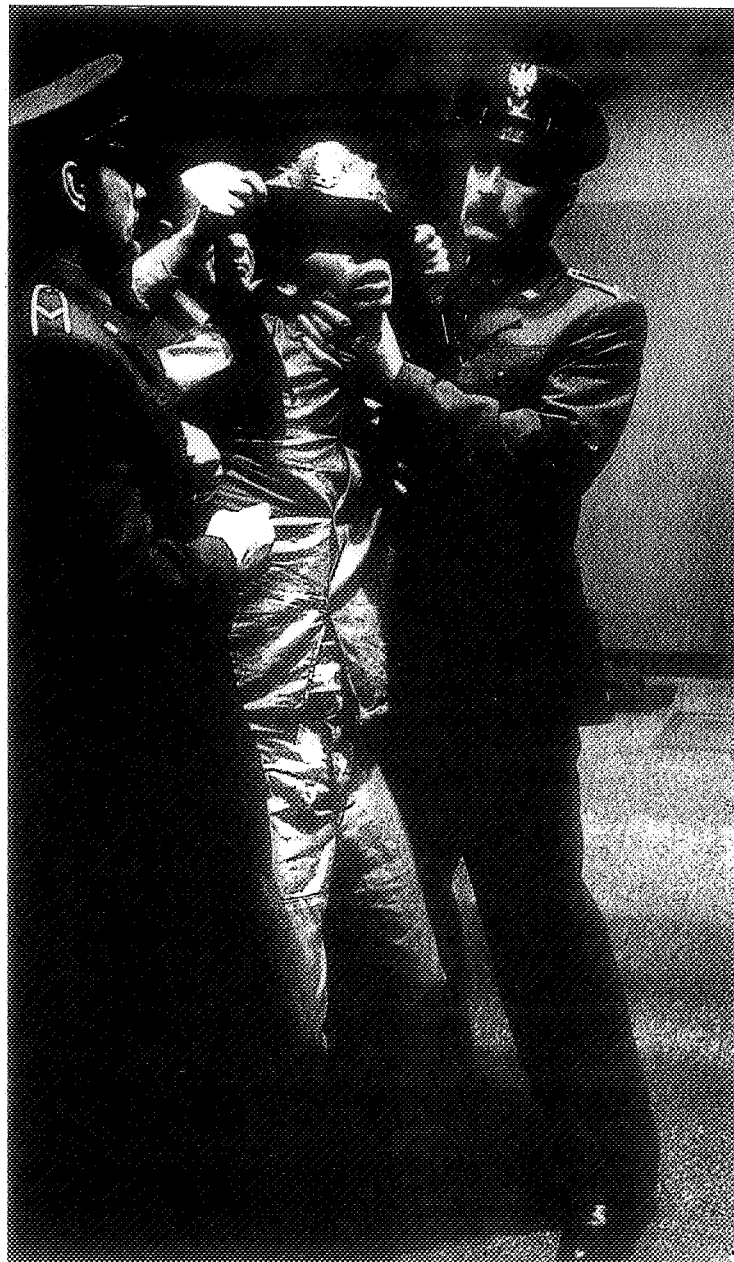
Non c'è tempo ormai per Piotr e Jacek, neanche per i rimpianti; il direttore del carcere e le guardie li incalzano: il boia è in perfetto orario, anche l'esecuzione di una sentenza di morte deve rispettare la puntualità. Il regno dell'assurdo ha le sue regole: il condannato, passivo e inerme, è trascinato a forza da un gruppo di guardie che lo strattonano gridando. In un minuscolo e affollato stanzino, gli viene chiesto, se la sua lucidità ancora glielo permette, di declinare le generalità proprie e della famiglia, gli viene offerta l'ultima sigaretta di rito, gli viene messo il cappio fra le urla isteriche del boia e del suo aiutante, gli viene letta la sentenza e infine, al comando, lo si impicca.

7. M. Ciment, «Entretien avec K.P., avocat et scénariste» cit.



La tragedia dell'equivalenza si è consumata, morte *per* morte, secondo una logica della responsabilità estranea a Jacek, il quale, fino all'ultimo, dimostra di non possedere «né la coscienza della colpa e nemmeno l'umiliazione» – come ha scritto Baudrillard –, ribadendo la propria appartenenza a un altro ordine di realtà, quello, appunto, della reciprocità; le parole che rivolge a Piotr in cella sono, sotto questo aspetto, molto indicative: «Qui sono tutti *contro* di me, anche in tribunale!» Inutile la replica di Piotr: «Non ce l'hanno con lei, ma con ciò che lei ha fatto».

E, tuttavia, il vero paradosso messo in luce da Kieślowski non è tanto quello dato dallo scontro fra due ordini di realtà, quanto quello che scaturisce dalla constatazione che quando una società giunge a credere che sia sufficiente asportare un membro imputridito per ristabilire l'ordine, significa che il suo stato generale di salute è ormai fortemente compromesso. «La legge non dovrebbe imitare la natura, dovrebbe correggerla», recita la voce di Piotr sui titoli di testa, tuttavia con il sistema dell'equivalenza ciò non si realizza, poiché esso, è evidente, non è meno barbaro di quello della reciprocità. Il sistema dell'equivalenza vorrebbe basarsi sulla logica e avvalersi di una sorta di «mate-



matica della giurisprudenza» per ristabilire l'ordine, ma con la pena di morte cade nell'illogicità, nella contraddizione, nell'«antinomia giuridica». «L'ordinamento giuridico», afferma Piesiewicz, «deve preservare determinati valori e non può sanzionare l'omicidio attraverso l'omicidio stesso»⁸. «Nel sistema giuridico non dovrebbe essere contemplata», continua la *voice-off* di Piotr sulle immagini di Jacek e del tassista, «una pena in forma di vendetta, specialmente se mira ad arrecare il male e non a prevenirlo. Questa funzione deterrente della condanna o, meglio, del condannato, al fine di scoraggiare gli altri, è, insomma, una funzione intimidatoria. Chiamandola 'normale prevenzione', non si dà altro che una dubbia giustificazione della severità di una pena, spesso nemmeno giusta. Fin dai tempi di Caino mai una punizione che sia riuscita a migliorare il mondo o a scoraggiarlo dal compiere delitti». Alla voce fuori campo di Piotr è affidato sia il compito di rappresentare la concezione che della professione avvocatizia ha Piesiewicz – il quale, influenzato da René Girard, vede l'avvocato come «il sovvertitore di ogni rappresentazione persecutoria» e individua nel processo la forma propria dell'oppressione⁹ –, sia quello di sostenere la tesi «giuridica» del film, pur senza rimandare a quel «cinema di avvocati» (alla André Cayatte) tanto biasimato da Truffaut per l'utilizzo della parola come veicolo principale invece dell'immagine. La *voice-off* di Piotr, infatti, si sovrappone alle immagini mute di Jacek e del tassista, creando un contrappunto audiovisivo non privo di echi e rimandi suggestivi: «Questo lavoro mi permette di conoscere e capire persone che forse non avrei mai potuto conoscere né capire», dice Piotr mentre le immagini mostrano Jacek gettare

8. T. Sobolewski, *Perché il Decalogo* cit., p. 80.

9. «Paracleto», scrive Girard nel *Capro espiatorio*, «è il preciso corrispondente greco del francese *avocat*, del latino *advocatus*... Paracleto è chiamato a parlare invece a nome dell'imputato, della vittima, è chiamato alla sua difesa. Paracleto è l'avvocato di tutti, preposto a difendere tutte le vittime innocenti, il sovvertitore di ogni rappresentazione persecutoria. I processi sono in misura più o meno evidente vere e proprie 'rappresentazioni persecutorie'. Tutto l'ordinamento giudiziario è un fatto convenzionale finalizzato a conservare l'equilibrio sociale» (*Ibid.*, p. 82).

sassi da un cavalcavia sulle auto in corsa. In realtà, la conoscenza vera e profonda avviene al di fuori dell'aula di tribunale (e, infatti, come s'è visto, solo nella cella sarà possibile conoscere Jacek e una qualche sua verità: «L'aula di tribunale non è il luogo in cui si arriva alla verità»¹⁰, ha affermato Piesiewicz), poiché – sostiene Kieślowski – «la giustizia si occupa della legge e non degli uomini»¹¹; un paradosso che richiama uno di quelli che Kafka fa pronunciare a uno dei funzionari nel *Processo*: «Le nostre autorità [...] non cercano già la colpa nella popolazione ma, come dice la legge, sono attratte dalla colpa. [...] Questa è la legge»¹². La sottile insinuazione kafkiana si trasforma, nel *Decalogo 5*, in una domanda retorica in cui diventa evidente la presa di posizione contro i mezzi giuridici – con particolare riferimento all'istituzione della legge marziale – attraverso cui il regime totalitario esercita il proprio potere: «Sono i veri innocenti che fanno la legge? E in nome di chi si vendica la legge? Veramente lo fa in nome degli innocenti?»¹³

Non stupisce che il *Decalogo 5* sia ricco di echi kafkiani: dal gusto del grottesco – «Il tribunale la condanna alla pena di morte nonché alla perdita in perpetuo dei diritti civili», recita la sentenza di Jacek – a quello del paradosso, che emerge nel discorso che il giudice fa a Piotr dopo la fine del processo: «la sua arringa è stata forse il discorso migliore sulla pena di morte che abbia sentito negli ultimi anni, ma la sentenza non poteva che essere quella. Lei non ha commesso alcun errore né come legale né co-

10. M. Fabbri, *Una trilogia per sperare* cit., p. 305.

11. H. Niogret, «Entretien avec K.K.» cit.

12. Franz Kafka, *Il processo*, Mondadori, Milano 1984, p. 59.

13. «*L'ethos* dell'orientamento giudiziario non ha conosciuto radicali mutamenti dalla fine della guerra a oggi. Allora l'etica muoveva dal positivismo e dalla teoria di Lenin. Ma la procedura era opera del procuratore capo dell'URSS Wysynskij e fu importata da noi sui carri armati... La nuova giustizia era uno strumento per esercitare il potere. Ecco come cominciarono le cose nel 1944. E questa concezione del diritto continua a farsi avvertire ancora qui e là, continua a improntare la formazione di taluni giudici. Il diritto non è sempre riconosciuto come valore a se stante. Spesso è una semplice funzione e appaga le esigenze di chi detiene il potere» (T. Sobolevski, *Perché il Decalogo* cit., p. 83).

me uomo. Per questo caso sarebbe stato necessario avere un giudice migliore. Per quello che accadrà sono io il responsabile, se questo la conforta».

Emerge, dalle parole del giudice, non solo un'idea astratta della morte, come sorta di sottoprodotto d'una istanza morale, giuridica e burocratica; ma anche un'incongruenza di fondo che, in qualche modo, getta ombre oscure sullo scarso senso di realtà e di responsabilità di chi le pronuncia: un giudice – inutile dire che le sue rassicurazioni sulla responsabilità della decisione non servono a placare il senso di colpa di Piotr nei confronti di Jacek. «A un sistema che si fonda sulla programmazione burocratica e l'esecuzione di un piano», ha scritto Baudrillard, «non occorrono esecutori responsabili, ma irresponsabili, quindi tutto il sistema di valori della responsabilità crolla da se stesso.»¹⁴

Quest'ultimo paradosso, messo in luce da Kieślowski, è uno di quelli che Kundera chiamerebbe «paradossi terminali». Lo stato totalitario basa il proprio potere su una logica ferrea. «Ma nel momento della vittoria totale della ragione, è l'irrazionale puro (la forza che vuole il proprio volere) a impadronirsi della scena, perché non c'è più alcun sistema di valori comunemente accettato in grado di opporsi ad esso.»¹⁵

Ma se Jacek, secondo la teoria di René Girard e la sua riflessione sui fondamenti della legge come pragmatica sociale ed esistenziale (di cui, come s'è detto, si è nutrito Piesiewicz), rappresenta «la vittima sacrificale, il capro espiatorio», il «colpevole-vittima»¹⁶; il tassista, Piotr e fors'anche il giudice stesso, sono vittime del paradosso, dell'insensatezza e, certo, nulla è umanamente più tragico e umiliante di un sacrificio insensato. La barbarie è tornata alla sua forma primigenia, originaria, più temi-

14. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* cit., p. 189.

15. M. Kundera, *L'arte del romanzo* cit., p. 25.

16. Kieślowski non giustifica certo l'azione di Jacek: «Capire non significa necessariamente giustificare. La giustificazione implicherebbe uno spostamento del punto di vista, e nei miei film, io non guardo mai attraverso gli occhi degli altri, ma attraverso i miei. Anche se cerco di capire ciò che non condivido, non cambierei il mio punto di vista perché sarebbe falso, ipocrita e immediatamente ovvio» (D. Stock [a cura di], *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 77).

bile; è diventata puro atto di natura che proprio la cultura, per la sua dichiarata inutilità, per la perdita della sua efficacia, per la sua folle involuzione, legittima e sostiene; e lo fa, paradossalmente, proprio attraverso i mezzi che utilizza per combatterla. Nelle strade, nelle vie, dilaga la violenza gratuita, immotivata, l'aggressività è totalmente disinteressata; nelle aule di tribunale, nelle carceri, «la forza vuole solo il proprio volere»: è la vittoria aberrante dell'irrazionale puro ed è lo spettacolo a cui assiste Piotr impotente, come un topo in trappola.

L'incerta chiarezza

Il tema della trappola percorre trasversalmente non solo il quinto, ma tutti gli episodi dell'opera. Nel *Decalogo*, infatti, i personaggi a volte sono immersi nella trappola fin dalla nascita; come si ricorderà, è il caso di Majka, la protagonista del *Decalogo* 7, che sente quasi di non poter fare a meno di una trappola vissuta come necessità; altre volte, invece, la trappola rappresenta per i personaggi un punto di approdo, come nel caso di Ewa e Janusz, nel *Decalogo* 3. Molto spesso la trappola è il frutto di un complesso meccanismo socio-politico, come mostra il quinto episodio; oppure deriva da una particolare congiuntura storica, ed è quest'ultima la situazione in cui si trova Zofia, protagonista del *Decalogo* 8.

«Durante la seconda guerra mondiale la gente fu investita da una 'valanga di eventi', un vero e proprio caos, in cui fu tuttavia costretta a compiere scelte molto nette»¹⁷, ha affermato Kieślowski. Fu come muoversi in un'enorme, gigantesca trappola dalla struttura labirintica (un altro di quei «paradossi terminali» a cui si riferiva Kundera), che Kieślowski assume come metafora di una contemporaneità – non a caso egli indica l'ottavo episodio come la sintesi del progetto etico dell'intera serie – in cui tutte le categorie esistenziali cambiano improvvisamente di segno e di senso: che cos'è la «scelta netta», se i valori in base ai quali si sceglie sono confusi? E a cosa si riduce la scelta in se stes-

17. M. Ciment e H. Niogret, «Le *Décalogue*: entretien avec K.K.» cit.

sa, se la libertà d'azione è totalmente illusoria? La consapevolezza di questo labirinto è ciò che Kundera chiama

la denigrata eredità di Cervantes... Mentre Dio andava lentamente abbandonando il posto da cui aveva diretto l'universo e il suo ordine di valori, separato il bene dal male e dato un senso ad ogni cosa, Don Chisciotte uscì di casa e non fu più in grado di riconoscere il mondo. Questo, in assenza del Giudice supremo, apparve all'improvviso in una temibile ambiguità; l'unica Verità divina si scompose in centinaia di verità relative, che gli uomini si spartirono tra di loro. Nacque così il mondo dei Tempi moderni.¹⁸

Intendere, come fece per primo Cervantes, il mondo come ambiguità, dover affrontare, invece che una sola verità assoluta, una quantità infinita di verità relative che si contraddicono, significa possedere una sola, paradossale, forse folle certezza: quella che Kundera ha definito «saggezza dell'incertezza» e che Zbigniew Herbert, poeta caro a Kieślowski, ha chiamato «fede nell'incerta chiarezza».

«Ancora oggi», continua Kundera, «l'uomo sogna un mondo in cui il Bene e il Male siano nettamente distinguibili [un mondo in cui – come ha detto Kieślowski – 'sia possibile essere giusti in modo definitivo'¹⁹], e questo perché, innato e indomabile, esiste in lui il desiderio di giudicare prima di avere capito. Su questo desiderio sono fondate le ideologie e le religioni. Religioni e ideologie, nel loro discorso apodittico, esigono che qualcuno abbia ragione. In questo «aut-aut» è racchiusa tutta l'incapacità di sopportare la sostanziale relatività delle cose umane, l'incapacità di guardare in faccia l'assenza del Giudice supremo.»²⁰

È superfluo, qui, il riferimento alle motivazioni che stanno alla base di quell'«incapacità di guardare in faccia» il Giudice e la sua assenza (motivazioni che, com'è noto, Freud ha ampiamente approfondito in un fondamentale saggio sull'argomento²¹); e,

18. M. Kundera, *L'arte del romanzo* cit., p. 19.

19. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 150.

20. M. Kundera, *L'arte del romanzo* cit.

21. Si veda, a questo proposito, S. Freud, *Prefazione a «Il rito religioso: studi psi-*

tuttavia, non è altrettanto superfluo ricordare che proprio da quell'«incapacità» derivarono i Comandamenti e, più tardi, le leggi.

Comandamenti e leggi, infatti, sorgono come sviluppo, per così dire, del costume, della tradizione e del tabù²²; ed è appunto la loro involuzione che li porta oggi alla «condizione nascente», di nuovo allo stato di costume e tradizione.

È proprio sulla fondamentale distinzione fra «costume» o «tradizione» da un lato, e «legge» dall'altro, che si fonda la concezione alla base del progetto del *Decalogo*: «Quel che mi affascina dei Comandamenti», ha affermato Kieślowski, «è che tutti siamo d'accordo sul fatto che sono giusti, ma al tempo stesso tutti li violiamo, tutti i giorni»²³.

Quindi, sulla scia e alla maniera di Kundera, non è forse azzardato, per il *Decalogo*, riferirsi al «lascito del Giudice», cioè alle Tavole della Legge come alla «denigrata eredità del Giudice supremo».

Come si giustifica una tale contraddizione? Come può un'eredità così antica, un'eredità su cui l'intera società occidentale ha sempre fondato, e tuttora fonda, la base di ogni istanza morale, avere un simile destino?

Curiosamente, la risposta a questa domanda, che percorre sotterraneamente l'intero *Decalogo*, si trova in un'assenza molto significativa e contemporaneamente eloquente dell'opera, dal

coanalitici di Theodor Reik (1919), in *Opere* cit., vol. IX, p. 126. «Dio Padre un tempo camminava sulla terra in forma corporea ed esercitava la sua sovranità quale capo della primordiale orda umana, finché i suoi figli non si unirono per trucidarlo. Questo delitto liberatorio, e le reazioni che ne seguirono, ebbero il risultato di far nascere i primi legami sociali, le fondamentali limitazioni di ordine morale e la più antica forma di religione. Però anche le religioni successive hanno il medesimo contenuto e, da un lato, esse si preoccupano di cancellare le tracce di quel delitto o di espiarlo proponendo altre soluzioni al conflitto tra il padre e i figli, mentre, d'altro canto, non possono evitare di ricorrere, ancora una volta, alla eliminazione del padre. A questo proposito rileveremo che anche nei miti si ravvisa un'eco di questo avvenimento mostruoso, che getta le sue ombre sull'intero corso dell'evoluzione umana».

22. *Ibid.*, p. 127.

23. A. Crespi, «La mia Bibbia senza certezze» cit.

momento che costituisce una delle costanti che, più di altre all'interno del ciclo di Kieślowski, stimola domande, fa sorgere dubbi nello spettatore. Si tratta dell'assenza di un legame esplicito e diretto fra ogni singolo episodio e il Comandamento a cui esso tuttavia s'intitola.

L'inadeguatezza tra la formulazione del precetto e la trama di ogni film costituisce un importante indizio sui fondamenti del progetto di Piesiewicz e Kieślowski: la distinzione fra «legge» e «norma». Mentre la prima ha carattere assoluto, la seconda codifica gli atti concreti. L'assolutezza della legge non può e non riesce a circoscrivere quell'infinità di accidenti, di casi straordinari che invece la vita propone o, meglio, impone; in quei casi, in quelle che Jaspers ha definito «situazioni limite», viene meno la conformità a regole di condotta prestabilite, a precetti definiti e invariabili, e prende corpo l'esigenza della decisione. «Nessuno mette mai in discussione queste regole», ha affermato Kieślowski, «però sono convinto che a volte sia necessario trasgredirle»²⁴.

Il richiamo al concetto di *Dasein* formulato in ambito esistenzialista diventa allora assolutamente evidente²⁵. Dinanzi all'incertezza dell'esistenza, all'infinità di verità relative, alla molteplicità di casi che il destino impone all'individuo, l'unica cer-

24. Intervista a K.K., in *Cineforum* cit.

25. Anche Alberto Moravia scorge un rimando all'esistenzialismo nel *Decalogo*: «In *Decalogo* di Krzysztof Kieślowski, i Comandamenti non sembrano essere più che un pretesto per dei secchi, sofisticati e ambigui racconti di tipo esistenzialistico. Infatti i Comandamenti, come ogni precettistica, sono il contrario esatto della scelta esistenzialistica. Di fronte all'incertezza dell'esistenza, l'esistenzialista non può non scegliere in maniera ambigua e particolare, cioè in una sola parola, libera. Ora cosa ha inteso fare Kieślowski nel suo *Decalogo*? Anche la risposta a questa legittima domanda non può che essere ambigua. Secondo noi, ha voluto fare ambedue le cose: mostrare da una parte che gli eventi dell'esistenza si sottraggono ai Comandamenti; e al tempo stesso suggerire che potrebbero anche rientrarvi. Nel primo caso si ricava spesso l'impressione di un gioco sconsolatamente sarcastico; nel secondo una malinconica constatazione del 'nulla di nuovo sotto il sole', come a dire che tutto è già stato detto e fatto e che non c'è che da accettare la vita senza scegliere perché la scelta non porta comunque alla libertà» (in *L'Espresso*, 1990, ora in Mario Sesti [a cura di], *Krzysztof Kieślowski*, Dino Audino Editore, Roma 1996, p. 42).

tezza, l'unica «norma» che sembra soggiacere all'intero *Decalogo* di Kieślowski può essere, ed è, «la fede nell'incerta chiarezza» o la «saggezza dell'incertezza».

La «colpa»

Questi presupposti eliminano all'origine ogni sorta di giudizio sull'operato dei personaggi, ogni tipo di condanna. In base a cosa, infatti, si chiedono Kieślowski e Piesiewicz, si dovrebbe decidere della colpevolezza di un individuo? L'uomo, come sapeva Rousseau, è un animale che sbaglia e, oltre a ciò – aggiunge Kieślowski –, «considerati i limiti della nostra conoscenza e le imperfezioni della nostra intelligenza, non siamo nelle condizioni di misurare la realtà o la gravità del peccato, né il grado della colpa»²⁶. (Quest'ultima è una parola che probabilmente Kieślowski avrebbe amato mettere sempre fra virgolette – come Nabokov era convinto che si dovesse fare con la parola «realtà»; le affinità con Kafka, ancora una volta, non mancano: «In genere, come può essere colpevole un uomo? Qui siamo tutti uomini, l'uno come l'altro», dice Kafka nel *Processo*.)²⁷

Svincolata dal concetto di colpa e da quello manicheo di divisione fra Bene e Male, sembrerebbe che la scelta compiuta dai personaggi di Kieślowski sia libera dai legami con ogni sorta di precettistica o di istanza morale e che si svolga unicamente in funzione dei rischi della situazione, in funzione, come dice Kieślowski, «del male minore»²⁸. In qualche misura ciò è vero, le decisioni dei personaggi dell'intero *Decalogo*, d'altronde, lo dimostrano. Ma allora come si giustifica il senso di colpa che li assale?

È ovvio ch'esso non può ricondursi al semplice rimpianto, poiché non deriva dal pensiero di «ciò che avrebbe potuto essere» (Thomas Eliot); ma, più verosimilmente, dal pentimento per ciò che di sbagliato è stato compiuto, per gli errori del passato, in altre parole, esso nasce dall'*angoscia morale*.

26. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 126.

27. F. Kafka, *Il processo* cit., p. 218.

28. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 125.

Allora, inevitabilmente, il senso di colpa dei personaggi del *Decalogo* reca le tracce dell'interiorizzazione delle leggi e riconduce all'istanza etica che è loro sottesa, un'istanza che prevalentemente agisce, se così si può dire, a posteriori.

Com'è noto, i Comandamenti biblici «si sono 'organizzati' come un patrimonio psichico ereditario»²⁹ che si è depositato nell'arco dei secoli e si è «trasmesso di generazione in generazione attraverso l'autorità dei genitori e della società»³⁰. È dunque impossibile sfuggire alla loro influenza, diretta o indiretta che sia.

Diventa così superflua qualunque esterna minaccia di punizione, dal momento che una certezza interiore, una convinzione morale collega la trasgressione – passata o futura – a insopportabili e opprimenti sensi di colpa.

Ha scritto Freud:

La coscienza morale è l'interiore percezione di una condanna per qualche cosa di particolare che si desidera compiere o che si è compiuto. L'accento viene posto sul fatto che questo rimprovero non ha bisogno di ricollegarsi a niente, che è sicuro in sé. Questo carattere ci appare ancora maggiore nel senso di colpa, cioè nella percezione dell'interiore riprovazione per gli atti con cui abbiamo realizzato particolari desideri. [...] In questo caso, qualsiasi motivazione è superflua: tutti quelli che posseggono una coscienza avvertono in sé la ragione della condanna, il biasimo per l'azione compiuta. Ma nel senso di colpa c'è spesso qualcosa di sconosciuto, cioè la ragione della condanna.³¹

L'intero *Decalogo* 8 è basato su questa contraddizione che si regge sulla dissimmetria fra il passato e il presente.

La scelta di Zofia di non aiutare una bambina durante la guerra assume significati e valori diversi a seconda se venga contestualizzata in quel particolare momento storico e in quelle determinate circostanze o se invece ne venga totalmente svincolata.

29. S. Freud, *Il tabù e l'ambivalenza emotiva* (1912-13), in *Opere cit.*, vol. VIII, p. 40.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 112.

«Lei [Zofia] naturalmente aveva avuto ragione in quel preciso momento», ha detto Kieślowski. «Ma quella ragione, a distanza di anni, non significa nulla e non ha alcun peso: una volta poteva aver avuto un senso, oggi l'ha completamente perso per lei»³².

Per Zofia, infatti, il passato rappresenta la vera realtà, mentre il presente non ne è che il semplice riflesso sullo schermo della coscienza; per questo, a distanza di quarant'anni, non riesce a liberarsi dal rimorso e dal senso di colpa per aver rifiutato di aiutare una bambina ebrea, mandandola a una morte quasi certa, in una notte del lontano 1943.

All'epoca le si impose una scelta dolorosa, netta, si diceva poc'anzi; ma in quel contesto rappresentò sicuramente il «male minore»: la vita di una bambina contro (ancora una volta, secondo la logica della reciprocità) quella di più persone appartenenti all'organizzazione di liberazione della Polonia.

Kieślowski affronta la delicata sfera dei rapporti fra polacchi ed ebrei durante e dopo la seconda guerra mondiale; e, anche se non intende farne l'argomento principale del *Decalogo* 8, «riesce a dimostrare un acume e una capacità di comprensione del problema, mai dimostrati prima dal cinema polacco»³³ – ha scritto Tadeusz Sobolewski, un autorevole critico polacco. «Kieślowski», continua Sobolewski, «dà modo di indagare la questione sotto diverse angolature, attraverso gli occhi sia del polacco, sia dell'ebreo. Ai polacchi inclini a far sfoggio del soccorso prestato agli ebrei durante il conflitto mondiale, il film fa capire che la necessità di ricorrere a tale aiuto fu un'umiliazione. Fra molte affinità, la sorte di polacchi ed ebrei si differenziò sostanzialmente. È vero che anche per i primi era facile perire per mano nazista; inoltre il futuro loro riservato era di schiavi, ma era comunque confortato dall'esistenza di uno Stato che, seppur clandestino, poteva confidare nella solidarietà altrui. Sì, un banale caso avrebbe potuto arrecare la morte di un polacco, ma per l'ebreo sopravvivere era una fortuita coincidenza, mentre la regola era morire»³⁴.

32. M. Fabbri, *Una trilogia per sperare* cit., p. 311-312.

33. T. Sobolewski, *La solidarietà dei peccatori* cit., p. 72.

34. *Ibid.*

Ma, pur tenendo conto di tutto questo, è lecito formulare giudizi sull'operato di Zofia, in base ai rapporti fra ebrei e polacchi in tempo di guerra? Quanti sono inclini a farlo non si trovano forse a una distanza eccessiva dalla realtà caotica e terribile di allora, da quel clima di esasperato terrore?

Con il *Decalogo 8*, Kieślowski mostra ancora una volta quanto sia arduo attribuire colpe e meriti nell'«inferno etico» (titolo che, emblematicamente, assegna al seminario tenuto da Zofia). I «nostri parametri sono minuscoli»³⁵, ha detto, quindi sempre rapportabili o determinati dalla situazione in cui si trova chi giudica. L'uomo non si rapporta al mondo come il soggetto all'oggetto, come l'occhio al quadro, e neppure come l'attore al palcoscenico: il mondo fa parte dell'uomo, è la misura del suo essere oltre che la sua dimensione, è ciò che ne determina i comportamenti, le decisioni – come non ricordare, a questo proposito, la notissima formula, «in-der-Welt-sein», con cui Heidegger ha descritto l'esistenza? Ha affermato Kieślowski:

Molte persone che hanno commesso un male dichiarano di essere oneste o di non aver potuto agire in modo diverso. [...] Penso che, in genere, il male derivi dal fatto che la gente si rende conto di non trovarsi nella condizione di fare del bene. Deriva da una sorta di frustrazione. È irrilevante che succeda consciamente o inconsciamente. È impossibile generalizzare sul perché ci si possa trovare in una posizione da cui sia impossibile fare bene. Esistono migliaia di motivi diversi. C'è un detto: «La via dell'inferno è lastricata di buone intenzioni». In un certo senso è vero nella sfera sociale, politica o generale.³⁶

Il castigo cerca la colpa

Si può dire allora che Zofia abbia commesso un errore? Certamente la sua colpevolezza è solo apparente, nonostante ciò,

35. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 151.

36. *Ibid.*, p. 138-139.

essa non può sottrarsi al peso opprimente del senso di colpa, di una colpa che, in realtà, non ha e non ha avuto.

È ben nota la situazione di Raskol'nikov: l'assassino che non riesce a sopportare il peso della sua colpevolezza, per trovare la pace ricerca la punizione: è la *colpa che cerca il castigo*. Non è questa la situazione di Zofia, ovviamente. Nel *Decalogo 8*, Kieślowski capovolge questa logica, abbracciando, ancora una volta, quella kafkiana. La vera causa della punizione che Zofia perpetra su se stessa in realtà le sfugge. L'assurdità del castigo che sente gravare su di sé le appare così insopportabile che prova il bisogno di trovare una giustificazione alla pena; ma si scopre presto che la giustificazione è proprio nella frizione insanabile fra passato e presente che legittima il tutto; da ciò, *il castigo cerca la colpa*.

La vita interiore ed esteriore di Zofia è totalmente assorbita dal suo senso di colpa e niente di quello che potrebbe andare al di là di ciò viene rivelato allo spettatore. Con un uso del dettaglio che si fa quasi maniacale, Kieślowski mostra la pervasività, l'onnipresenza del senso di colpa nei gesti, nei tic, nelle manie di Zofia, svelandone l'ossessione. Il gesto di raddrizzare conti-



nuamente il quadro storto in salotto ne è un esempio, ma, più in generale, tutta la sua vita è fatta di «cerimoniali di espiazione»³⁷ che derivano dal rimorso: la ginnastica fatta ogni mattina di buon'ora, la dieta ferrea, l'acquisto di fiori freschi ogni giorno, per esempio. Senza contare che anche la scelta della professione e il campo di studi (la filosofia etica) sono strettamente legati alle vicende di quella notte del febbraio 1943, come pure le sue pubblicazioni e l'attività, l'impegno attivo ch'essa svolge in favore del popolo ebraico.

Più in generale, la scrupolosità esasperata di Zofia si manifesta soprattutto dinnanzi a quei segni (che forse annunciano l'arrivo imminente di Elzbieta) che corrispondono all'intrusione del disordine nell'ordine maniacale della sua esistenza: il fornello che non si accende, l'automobile che stenta a partire.

Con l'arrivo di Elzbieta, Zofia avrebbe finalmente l'occasione di liberarsi di quel peso che l'ha oppressa per quarant'anni e, rinsaldando la spaccatura fra passato e presente, potrebbe dunque chiarire, una volta per tutte, che la situazione in cui si trovò allora fu una vera e propria trappola senza altre vie d'uscita.

In realtà il lungo monologo di Zofia in risposta al bisogno di comprendere di Elzbieta è tutt'altro che un'apologia o una catarsi: è un *mea culpa*, ha i caratteri della confessione.

La messa in inquadratura che qui utilizza Kieślowski è particolarmente significativa. La composizione dell'immagine³⁸ si avvale, in questa sequenza scevra di movimenti di macchina, di una messa in scena in cui fondamentale diventa la relazione fra i corpi delle due attrici e la gestione dello spazio. Elzbieta è seduta, mentre Zofia è in piedi alle sue spalle, si allontana e si avvicina a lei camminando, ma mai abbastanza per poterla vedere (o per farsi vedere) chiaramente. Le due donne, per tutto il tempo del monologo di Zofia, per come sono disposte l'una rispetto all'altra, non possono guardarsi in volto, esattamente co-

37. S. Freud, *Azioni ossessive e pratiche religiose* (1907), in *Opere cit.*, vol. V, p. 253.

38. Per un approfondimento sulla composizione dell'immagine, cfr. Paolo Bertetto, *Figure*, in Liborio Termine, *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 406-415.



me accade fra il pastore e il credente nel confessionale. La loro attenzione, come quella dello spettatore, è totalmente spostata sul versante uditivo. «Ascoltare», ha scritto Barthes, «significa mettersi in condizione di decodificare ciò che è oscuro, confuso, muto, per fare apparire alla coscienza il 'di sotto' del senso (ciò che è vissuto, postulato, voluto come nascosto). [...] *Ascoltare* è il verbo evangelico per eccellenza. [...] L'ascolto è un sondare. Non appena la religione s'interiorizza, con l'ascolto si sonda l'intimità, il segreto del cuore: la colpa, il peccato»³⁹.

E proprio nel momento in cui il tono di voce di Zofia cambia, quando da sicuro e impostato come sempre si fa tremulo e spezzato, essa ammette il proprio peccato, confessa la propria «colpa» – *il castigo trova infine la propria colpa*. La macchina da presa inquadra Zofia che, in piedi dietro a Elzbieta seduta, le appoggia le mani sulle spalle, alla ricerca di un contatto più profondo: «Ho rifiutato di aiutarti, mandandoti a una morte quasi certa...

39. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso cit.*, p. 241-242.

e sapevo cosa stavo facendo!» Con una carrellata circolare, cambia il punto di vista: ora è inquadrata Elzbieta di tre quarti, con la mano di Zofia appoggiata sulla spalla, ripresa in primo piano, mentre si ode ancora la voce di Zofia: «Sì, hai ragione tu, non esiste causa, non esiste idea, non c'è cosa... che possa essere più importante della vita di un bambino!» Si intravede tremare, come per il pianto, il mento di Elzbieta, completamente piegata su se stessa; il momento è reso ancora più drammatico da una lunga pausa di silenzio, in cui un controcampo mostra Zofia che, sul punto di piangere, con gli occhi chiusi, aspira con la bocca aperta. La macchina da presa infine ritorna su Elzbieta, ancora inquadrata di tre quarti, ma ora, nel momento di massima empatia fra le due donne e di massima commozione per lo spettatore, sulla mano di Zofia si vede appoggiata quella di Elzbieta che la stringe fortemente.

Avvenuta la confessione, è ristabilito l'equilibrio: da questo momento in avanti, infatti, il monologo si trasformerà in dialogo, muterà pure l'argomento del discorso e, d'ora in avanti, le due donne saranno inquadrate, sedute l'una accanto all'altra, in



posizione assolutamente simmetrica e speculare. Così, l'attenzione dello spettatore, attraverso un uso efficace e complesso delle possibilità offerte dalla profondità di campo e dalla recitazione delle attrici, è stata gradualmente ricondotta all'elemento visivo.

Viene dunque ristabilita quella simmetria fra Zofia ed Elzbieta, fatta di corrispondenze visive: anche Elzbieta, come Zofia, tenta continuamente di rimettere a posto il quadro storto del salotto, riaccende più volte un abat-jour che non vuole stare accesa, anche lei, infine, è inquadrata molto spesso – emblematicamente – con il viso metà in luce, metà in ombra, inquadrature che, come quelle su Zofia, sono accompagnate dalla melodia commossa di un duo di violini che si svolge in un pizzicato triste.

Nonostante la specularità, l'affinità profonda fra Zofia ed Elzbieta, il loro incontro ha dato origine – e ha avuto origine – al tentativo da parte dell'una e dell'altra, di stabilire ciascuna la propria superiorità; le due donne si sono spesso poste una contro l'altra, reinstaurando una logica della reciprocità.

Lo sguardo indagatore e colpevolizzante di Elzbieta durante la lezione e la sua fissità, la sua frontalità, sono da mettere in rapporto – in una lunghissima serie di campo-controcampo fatti di primi piani – con il volto contrito e preoccupato di Zofia, con i suoi gesti di tensione, la risposta furtiva del suo sguardo, i suoi occhi abbassati.

Se Elzbieta si reca in aula da Zofia e, davanti a quell'uditorio che ha assunto l'insegnante a modello d'integrità morale, racconta la storia del proprio abbandono, è perché vuole in qualche modo vedere la propria carnefice crollare miseramente. «Lei dunque ha deciso di venire per potermi guardare in faccia, guardarmi mentre mi raccontava questa storia», dirà infatti poco più tardi Zofia.

Se il teatro del ribaltamento operato da Elzbieta è l'aula universitaria dove Zofia esercita i suoi insegnamenti di vita, le sue espiazioni, quello del ribaltamento di Zofia è la casa in cui le due si incontrarono per la prima volta (un palazzo ora degradato che sembra investito da una maledizione). Elzbieta, che ha compreso le intenzioni di Zofia («alla gente non piace rivedere i testi-



moni della propria umiliazione», dirà a Zofia, «anche se si tratta semplicemente di luoghi»), tenta di ristabilire la propria superiorità: si nasconde nell'oscurità dell'androne, spiando l'angoscia e la preoccupazione di Zofia che l'aspetta in auto e che, infine, decide di andarla a cercare.

Nello psicodramma che ha come palcoscenico quell'antica abitazione, Zofia rivive il trauma della perdita di Elzbieta, mentre quest'ultima si riscatta crudelmente dall'umiliazione di aver avuto bisogno di aiuto in tempo di guerra. Nell'altro psicodramma, quello che ha come teatro chiuso l'appartamento di Zofia, si consuma nuovamente e si esplicita quella cerimonia di espiazione durata quarant'anni, questa volta, però, davanti a una spettatrice assetata di giustizia. La Storia, ancora una volta, è sfuggita di mano ai propri artefici, come dimostrano il silenzio ostinato del sarto (l'uomo ingiustamente accusato di alto tradimento che avrebbe dovuto accogliere Elzbieta bambina, se Zofia non avesse rifiutato di aiutarla) e il suo sguardo perso dietro un vetro e rivolto a quei due fantasmi del passato: Zofia ed Elzbieta.

Veggiamo adesso attraverso di uno specchio per
enimma: allora poi faccia a faccia. Ora conosco in
parte: allora poi conoscerò in quel modo stesso,
onde io son pur conosciuto.

Prima lettera di san Paolo ai Corinzi, I, XIII, 12.

Al di là e al di qua dello specchio

«I Comandamenti mi interessano perché mi consentono di
indagare sulla doppiezza dell'uomo»¹, ha detto Kieślowski.

Pulsioni e loro repressione, atti obbligati e liberi, desideri in-
consci e volontà razionali, in lotta fra di loro, non solo possono
annullare il senso di responsabilità, ma diventare gli attori del-
la scissione del soggetto, gli agenti di una lacerazione interiore
che destruttura l'individuo e il suo illusorio concetto di unita-
rietà. L'intero *Decalogo* è volto a mettere in luce questo perverso
meccanismo e, quindi, soggiace costantemente a una logica
della scissione, della duplicazione. Non a caso, in ogni episodio,
sono sempre unicamente due (fatta eccezione per il *Decalogo 5*)
le figure, i personaggi che agiscono, si fronteggiano, si tormen-
tano l'un l'altro, si pongono l'uno *contro* l'altro, ancora seguen-
do quel principio di reciprocità, appartenente a un ordine tal-

1. A. Crespi, «La mia Bibbia senza certezze» cit.

mente elementare, primitivo e naturale che, come diceva Bau-
drillard, «opera ovunque, sempre, qualunque cosa ne pensiamo»,
come se costantemente affiorasse da un passato remoto, arcaico
e rimosso, e partecipasse di una forza primigenia tale da impor-
lo ovunque, ancora oggi.

E spesso quei due personaggi, quelle due figure in contrasto
fra loro rappresentano due opposti inconciliabili, due istanze
inavvicinabili, perennemente in lotta. Rappresentano due pro-
spettive incrociate, due punti di vista su una stessa problemati-
ca, su uno stesso tema, che si trovano, per forza di cose, in peren-
ne sommovimento e trasformazione, secondo una logica in cui
il movimento equivale a una variazione radicale, che implica
spesso un totale ribaltamento, un rovesciamento delle parti, uno
scambio dei ruoli. Così, i due opposti si dimostrano, in realtà,
complementari o, forse, addirittura omologhi, simili. Accade
nel *Decalogo 8*, nel *Decalogo 5*, ma anche nel *Decalogo 3* o nel
Decalogo 9; è una legge che vale fin dai primi episodi; è una lo-
gica dell'oscillazione fra due poli che non ha bisogno di ulteriori
complicazioni, di ulteriori duplicazioni per esprimersi e dispie-
garsi: è in se stessa sufficientemente esplicativa e disorientante.
Al soggetto è sufficiente un solo duplicato di se stesso perché
senta frantumata e, contemporaneamente, frammentata la pro-
pria individualità; destrutturata la propria identità. Così, il du-
plicato, l'Altro, per un moto perpetuo oscillante e altalenante,
appare immediatamente, in un'istintiva e disperante certezza,
come la proiezione del Sé e il Sé come la proiezione dell'Altro.
Il Sé dunque scivola, sconfina e infine si dissolve nell'Altro, che
riconosce come propria oggettivazione. Irena, nel *Decalogo 1*, ap-
pare come la proiezione dei bisogni e delle paure del fratello
Krzysztof; Elzbieta, nell'ottavo episodio, sembra la proiezione
della coscienza o, meglio, l'incarnazione del senso di colpa di
Zofia (secondo Otto Rank², la persecuzione condotta dall'Altro
traduce, in casi di questo tipo, l'impossibilità di sfuggire al pro-
prio passato).

L'idea di un'anima immortale (si pensi, per esempio ai primi

2. Otto Rank, *Il doppio. Significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugar-
Co, Milano 1979.

due episodi e nell'ottavo, in particolare, al dialogo sulla morte fra Zofia ed Elzbieta) rappresenta la più arcaica forma di scissione del Sé; un'assicurazione contro la sua distruzione e un'energica negazione del potere della morte. La coscienza, in questa prospettiva, appare come ciò che sovrasta l'interiorità, la cui funzione consiste nell'osservare e criticare la personalità, esercitando censure e repressioni nei riguardi degli impulsi più impetuosi e profondi. (Alla coscienza, spiega Freud, possono essere aggiunti «i futuri non adempiuti, ma possibili, cui ci piace ancora attaccarci nella nostra fantasia, tutti gli sforzi dell'Io che circostanze esteriori avverse hanno reso vani, tutte le azioni volitive sopresse che alimentano in noi l'illusione del Libero Arbitrio».)³ Perciò essa si configura come un'ulteriore forma di duplicazione del Sé, che deriva dall'interiorizzazione di un'istanza astratta come la morale espressa nell'assunto della Legge. Fra il soggetto e il suo principio spirituale, l'anima, o fra il soggetto e il suo principio morale e psicologico, la coscienza, esiste una relazione non solo d'astrazione, ma anche di rispecchiamento. Il soggetto è in realtà strutturato nel suo sdoppiamento e, nella propria ambiguità di fondo, situa la propria natura alienata, reclusa in una trappola che pare esserle connaturata; è questa la verità sconsolata che Kieślowski svela con il *Decalogo*.

L'unicità e l'individualità dell'identità da un lato, e la sua negazione dall'altro, in realtà, coincidono. È un paradosso che affiora soprattutto in ambito sentimentale: «L'identità e il sentimento sono cose importanti e spesso è necessario operare una scelta fra queste due cose», afferma Kieślowski. «L'amore è in contrasto con l'identità, la impedisce, quando diventa dipendenza da colui/colei che amiamo. È naturale.»⁴

Il tema dell'identità e della sua negazione hanno quindi come correlato quello del sentimento. L'amore costituisce una sorta di tramite per il riconoscimento del Sé e dell'Altro attraverso una significazione riflessa che Kieślowski concretizza nell'atto del guardare. Il «guardare», come e sicuramente molto di più che non l'«ascoltare», nel cinema di Kieślowski è teso a «deco-

3. Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere cit.*, vol. IX, p. 288.

4. M. Fabbri, *Una trilogia per sperare cit.*, p. 309.

dificare ciò che è oscuro, confuso, muto», fa emergere in superficie il «di sotto del senso», soprattutto quando è indiretto, mediato da vetri (di strumenti ottici, finestre, bicchieri ecc.) o, addirittura, da specchi. Nel *Decalogo*, infatti, sono numerose le immagini di volti che si riflettono negli specchi, nei vetri. E quei riflessi – lo spettatore lo coglie – non sono mai innocenti, rimandano a quello sdoppiamento che destabilizza, e destabilizza anche perché non riproduce fedelmente l'apparenza, ma la rovescia, quasi la dissolve, per mettere a fuoco spietatamente il «di sotto del senso», per svelarne la verità. E le dissimmetrie, che i personaggi misurano con sconcerto, fra l'immagine reale e quella riflessa, rinviano inevitabilmente al gioco delle apparenze, a quello della finzione e all'ingenuità dello sguardo che su quelle si posa. In questo gioco di riflessi, il falso ammicca e si dispone sullo stesso versante del vero: «L'immagine nello specchio è virtuale rispetto al personaggio reale che coglie lo specchio, ma è reale nello specchio che lascia al personaggio solamente una semplice virtualità e lo respinge fuori campo», ha scritto Deleuze⁵. Quante inquadrature, nel *Decalogo*, hanno indotto lo spettatore a scambiare un'immagine riflessa per la realtà e viceversa? Quante volte, nel pieno di un episodio, Kieślowski ribalta e fa ribaltare allo spettatore il punto di vista? Queste forme espressive che contribuiscono a dar corpo alla *drammaturgia del disorientamento* nascono e soddisfano la più alta nozione di ambiguità poetica attraverso una dialettica di reale e virtuale che traccia un'orditura di scambi e confusioni volta a negare l'esistenza di ogni statuto definitivo.

La costruzione di quella particolare forma drammaturgica ruota intorno a immagini simili, corrispondenti, che vengono confrontate, messe in relazione fra loro, riproposte e reiterate anche senza la mediazione dello specchio, anche senza ricorrere a una composizione simmetrica dell'immagine durante la messa in inquadratura (come, per esempio, nel dialogo fra Zofia ed Elzbieta), ma utilizzando una sorta di *montaggio delle ricorrenze visive* che sfrutta il dettaglio sul gesto, sulla smorfia, sul tic e su quegli elementi che accomunano due personaggi.

5. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 179.

Aprire dopo la mia morte

Se i protagonisti dei diversi episodi – come del resto lo spettatore – hanno bisogno di cogliere di riflesso, indirettamente, la verità dolorosa delle lacerazioni interiori; esiste, invece, un unico personaggio, nel *Decalogo*, in grado di rapportarsi a essa direttamente. È il testimone silenzioso che, in qualche modo, è l'incarnazione stessa dello Sguardo. Forse in un solo caso il testimone silenzioso riesce a sanare la scissione, la dissimmetria interiore, a influire, in qualche modo, sulla decisione di un personaggio. Accade nel *Decalogo 4*.

Anka, che si è recata sul lungo Vistola per aprire la lettera segreta del padre, per un attimo incrocia lo sguardo del testimone silenzioso: stupita, lo fissa con intensità. Ha un attimo d'esitazione, improvvisamente si ferma, ripone le forbici e infila la busta bianca intatta in quella gialla del padre su cui è scritto: APRIRE DOPO LA MIA MORTE.

«Guardare», nel *Decalogo 4*, ancor più che negli altri episodi, equivale a «svelare», «scoprire». Fin dalle prime battute del film, lo sguardo di Michał su Anka in piedi nella vasca da bagno, con indosso la camicia da notte resa semitrasparente dall'acqua, è uno sguardo che scopre, che svela, come lo è quello che le rivolgerà più tardi, vedendola seminuda e sdraiata sul letto in lacrime – una scena in cui la forza del dettaglio in soggettiva trasmette tutta la carica erotica e la tensione psicologica del personaggio.

Anche quello di Anka è uno sguardo che cerca di scoprire, di svelare, di «vedere in controluce» tanto la verità della lettera sigillata che continuamente scruta, avvicinandola a sorgenti di luce, quanto quella dei comportamenti e dei sentimenti. La visita oculistica di Anka non è certo un evento accidentale, casuale: «Ieri guardavo un aereo da lontano», dice al medico, «avrei dovuto vederlo distintamente, invece era solo una macchia confusa». Al medico che le indica sul tabellone le lettere della parola *father* da leggere e che la accusa di aver finto di distinguerle chiaramente, Anka risponde: «Perché proprio quelle lettere?... Mio padre è partito ieri con quell'aereo che non sono riuscita a vedere». Il legame fra «vedere» e «scoprire» viene esplicitato solo nella parte finale della sceneggiatura dell'episo-

dio. Dopo aver bruciato la lettera della madre di Anka, Michał prova i nuovi occhiali della ragazza, ma li toglie subito. Lei gli dice: «Ora tutto ha un altro aspetto». Michał allora le racconta un aneddoto: «Un tempo lavorava da noi un certo Krzysio. Te l'ho mai raccontato? Veniva in motocicletta da Michalin, sono quaranta chilometri. Ogni giorno un nuovo record. Gli chiedevamo: quanto oggi, signor Krzysio? 26 minuti e 40 secondi, diceva, oppure 25 minuti e 3 secondi. Doveva filare oltre i 120 orari. Un giorno non lo si vede per mezz'ora, un'ora, che sarà capitato? Finalmente fa il suo ingresso. Pallido e inforcando un paio di occhiali, dice: 'Santo Dio, Santa Madonna, Gesù...' Gli domandiamo: 'Signor Krzysio, che succede?' 'Signori... non lo sapevo... quanta gente, quante automobili, com'è stretta quella carreggiata, motorette, carretti, o Gesù...' Gli mancavano quattro diottrie e non lo sapeva. Vendette la motocicletta... Si comprò un vestito... E così è rimasto».

L'Accademia d'Arte Drammatica ha insegnato ad Anka a confrontarsi ogni giorno con quella soglia invisibile che separa l'essere dall'apparire, quella soglia che nasconde il «di sotto del senso» o, il «sottotesto», come le hanno insegnato a dire.

Ma perché Anka vuole scoprire i «sottotesti», fare chiarezza sul rapporto con il padre proprio ora? Da anni ormai si è abituata a vivere quel rapporto e, come essa stessa ammette, a vedere quella lettera chiusa; perché adesso tutto questo le pesa? Qual è il suo «sottotesto»?

Certo, il suo bisogno di chiarezza giustifica i tentativi di aprire la busta. Ma la busta, alla fine, resterà chiusa. Non costituirà il motore reale, effettivo del cambiamento. Anka sa che Michał ha lasciato la lettera in vista per far sì che lei la prendesse e la aprisse; e conosce pure il perché nascosto di quel modo subdolo d'influenzare gli eventi senza agire. Si sente ora gravata di una pesante responsabilità che tuttavia decide di assumersi; così, accettando il gioco ingaggiato da Michał, attribuirà a quella lettera la funzione di detonatore.

Detonatore di che cosa? Del loro amore?

Certamente no.

Grazie al segreto di quella lettera mai aperta, avviene un ribaltamento. Ciò che per vent'anni era apparso un normale rap-

porto fra padre e figlia, e che nascondeva un amore profondo, esclusivo, totalizzante, ora si trasfigura in un rapporto fra amanti che cela però una verità assoluta e irreversibile: l'impossibilità e la fine dell'amore e, contemporaneamente, la nascita del rapporto genitore-figlio (non a caso, nella parte finale del film, Michał verrà sempre ripreso dal basso).

L'obiettivo di Anka è raggiunto, la sua crescita, la sua maturazione l'hanno condotta infine al di fuori del nido paterno.

Diverse volte, in passato, Michał aveva tentato di scindere il legame con Anka, ma lei era sempre riuscita a evitarlo. «Ascolta, sono andato via, sono sparito per notti intere», le dice il padre, «perché volevo che succedesse qualcosa di irreversibile. In un primo tempo ho pensato che sarebbe successo non appena tu fossi andata a letto con qualcuno, ma non è andata così. E dopo ho sperato, e lo spero ancora», dice alzando sempre di più la voce, «che tu avessi un figlio». «Esattamente per questo», risponde Anka piangendo, «ho abortito, perché tu non mi potessi dire, con quel tuo sorriso tranquillo, 'va bene'. Per la stessa ragione non ti ho detto che abortivo, perché non mi dicessi 'va bene figlia mia, pazienza, non c'è problema'... Ma non hai mai pensato che non volevo niente di irreversibile? A che ti serve che io abbia un figlio, vuoi di nuovo che tutto si risolva senza il tuo intervento, come la lettera?»

È Anka ora che cerca l'«evento irreversibile» e lo trova astrattamente in quella lettera sigillata e, concretamente, nel matrimonio con un uomo di cui forse non è innamorata. Questo è il suo modo di siglare una rottura «irreversibile» con il padre e di affermare, come termine conclusivo del suo percorso di crescita, la propria identità. «Non devi avere paura, mi sposo», è la frase con cui essa pone fine al rapporto con il padre. Michał, che era intento a leggere la lettera scritta da Anka, improvvisamente si blocca e alza lo sguardo incredulo su di lei; improvvisamente vede dipinta sul suo volto una decisione irrevocabile. Decide allora di fare un ultimo tentativo per mantenere quel legame esclusivo, totalizzante, cercando di trascinare nel futuro le antiche trappole del loro passato sentimentale: «Puoi fuggire, puoi partire, puoi sposarti, le cose non cambiano». Ma la realtà dei fatti sta già portando con sé radicali cambiamenti: Anka si è svinco-

lata dal legame paterno; il primo passo del suo percorso era stato, paradossalmente, il segreto di quella lettera mai aperta, quella lettera che, invece, secondo Michał, avrebbe dovuto assumere segno opposto, permettere l'inizio di un rapporto concreto con la figlia. «Perché hai voluto che leggessi quella lettera?» chiede Anka. «Perché volevo una cosa impossibile», risponde Michał. «Non lo sapevi che era impossibile?» lo incalza Anka. «No», risponde il padre, «per questo stamattina per la prima volta in vita mia ti ho dato uno schiaffo».

La forza del tabù

È molto più dolorosa per Michał che per Anka la fine di quel rapporto ventennale – non a caso Michał, diversamente da Anka, è ripreso su uno sfondo a griglia, a maglia, che richiama, ancora una volta, il tema della trappola. Apparentemente, però, è proprio Anka a insistere per dare realizzazione concreta al loro sentimento. La sua insistenza è contraddittoria, come i desideri e i comportamenti di Michał che l'ha sempre tenuta legata a sé, in virtù della libertà che le ha sempre concesso: «Vivi come desideri, hai la libertà più assoluta e io faccio finta che questo non mi costi nulla. Perfino se deciderai di sposare quel Jarek non ti dirò di no, anche se so che vorresti sentirmelo dire. Vedi, non ho alcun diritto di interferire nelle tue scelte. Se ti proibisci o ti costringessi a una qualsiasi cosa, per me sarebbe una forma di gelosia... non la gelosia di un padre per la figlia, ma la normale gelosia di un uomo per la sua donna. Capisci?»

Anka rimane senza risposta, in silenzio.

È come se uno fosse prigioniero e avesse non solo l'intenzione di fuggire, cosa forse possibile, ma anche contemporaneamente l'intenzione di trasformare in carcere il suo castello di campagna. Però se fugge non può trasformare, e se trasforma non può fuggire. Se voglio liberarmi dal rapporto particolarmente infelice che ho con te, devo intraprendere qualcosa che tronchi il più nettamente possibile ogni legame; il matrimonio sarebbe la soluzione ottimale, procurerebbe l'indipendenza più rispettabile, ma al tempo stesso è trop-

po strettamente legato a te. Cercare una via d'uscita ha qualcosa di folle e la follia minaccia di punire ogni mio tentativo.⁶

Non sono le parole di Anka, ma quelle che Franz Kafka rivolge al padre. Difficilmente si può pensare a un'espressione più sofferta dei sentimenti che prova chi si sente recluso, prigioniero di sé, del passato, del padre, senza possibilità di uscita né di salvezza. Nel caso di Michał e Anka la trappola è quella del sentimento, della passione⁷: «Non siamo liberi», ha affermato Kieślowski. «Lottiamo continuamente per raggiungere una specie di libertà, e, in un certo senso, quella più superficiale l'abbiamo raggiunta. [...] Ma nonostante tutto siamo prigionieri delle nostre passioni, della nostra mente e della natura biologica.»⁸

Una complessa quanto folle dinamica si è dunque instaurata fra Michał e Anka, fatta di giochi di forza, che rinsaldano ancora di più il legame e celano i veri desideri, le vere ambizioni attraverso la simulazione e la dissimulazione che depistano, sviano, intrecciano ancor più confusamente desiderio e realtà, finzione e dubbio, incertezza e volontà. Muoversi in questo labirinto, in questa trappola, non è facile, come non è facile uscirne. Uscirne significa accettare il paradosso, l'illogicità, e comportarsi di conseguenza. Così i comportamenti, le decisioni di Anka. La scelta di accettare il gioco di Michał per uscire dalla trappola le impone un ribaltamento il cui fulcro risiede nell'astrattezza di una lettera dal contenuto ignoto, solo supposto; inevitabile, dunque, l'arbitrarietà della sua decisione.

In questo più che in altri episodi del *Decalogo*, la scelta del personaggio appare libera, cioè ambigua, particolare, arbitraria, appunto; dunque svincolata da una qualsiasi istanza etica, anche se diretta – verrebbe da dire involontariamente – nella medesima direzione di quest'ultima. Che cosa se ne dovrebbe concludere?

6. F. Kafka, *Lettera al padre* cit., p. 64.

7. In qualche modo il *Decalogo 4* costituisce un'anticipazione di *Film blu*, non solo dal punto di vista del tema della trappola dei sentimenti, ma anche sul piano visivo, si pensi all'uso dei blu e al lampadario di gocce di vetro blu posto nella camera di Anka.

8. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 152.

Che gli eventi dell'esistenza si sottraggono ai Comandamenti o che, al contrario, in un modo o nell'altro, vi si sottomettono? Nel primo caso la scelta di Anka sarebbe davvero libera, ma allora è casuale il fatto che si orienti proprio nella direzione dettata dai Comandamenti? Se Anka fosse davvero totalmente svincolata da quell'istanza etica millenaria, allora significherebbe che la sua scelta è realmente libera, ma così non è. Il suo passato lo dimostra. Se in precedenza avesse dato realizzazione concreta al suo sentimento, avrebbe realizzato altrettanto concretamente un'idea astratta di libertà, ma sicuramente quest'ultima avrebbe tradito la sua coscienza, le si sarebbe rivolta contro – chi crede di essere libero, è stato detto, è solo libero di crederlo. Inconsapevole della propria condizione, Anka – come del resto Michał – ha sempre creduto di avere almeno la libertà di scegliere di non scegliere, ha sempre pensato di essere libera di decidere di non decidere. Ora, però, guarda le cose da un'altra prospettiva, scopre, con sconsolata amarezza, che la libertà con cui pensava di muoversi all'interno della propria trappola altro non è che una condanna, «semplice come una maledizione», dice.

In quella trappola, per anni, anzi per decenni, si sono scontrati due ordini di realtà in perenne contraddizione. Da un lato quella razionale che vorrebbe reprimere, raffreddare gli impulsi inaccettabili, simboleggiata dai toni freddi del blu e dell'azzurro che dominano la stanza di Anka, il rifugio dal padre; dall'altro quella irrazionale del sentimento, dell'istinto, una realtà che si esprime cromaticamente attraverso le tonalità calde del rosso, dell'arancio e del giallo provocate dalla luce delle candele⁹.

Nei momenti di avvicinamento fra Anka e Michał, Kieślowski – che inaugura, con il *Decalogo*, un uso del colore drammaturgico e non più simbolico: il colore funge da eco o amplificazione della sensazione – assegna il predominio assoluto a colori caldi; nei momenti d'allontanamento, di crisi o di litigio, i colori dominanti sono i blu e gli azzurri.

Tanto in Michał quanto in Anka, dubbi e incertezze sono da ricondurre a un'ambivalenza nei confronti del tabù dell'incesto.

9. Sul colore nel cinema cfr. Antonio Costa, Leonardo Quaresima (a cura di), *Fotogenia, storie e teorie del cinema: il colore nel cinema*, Clueb, Bologna 1995.

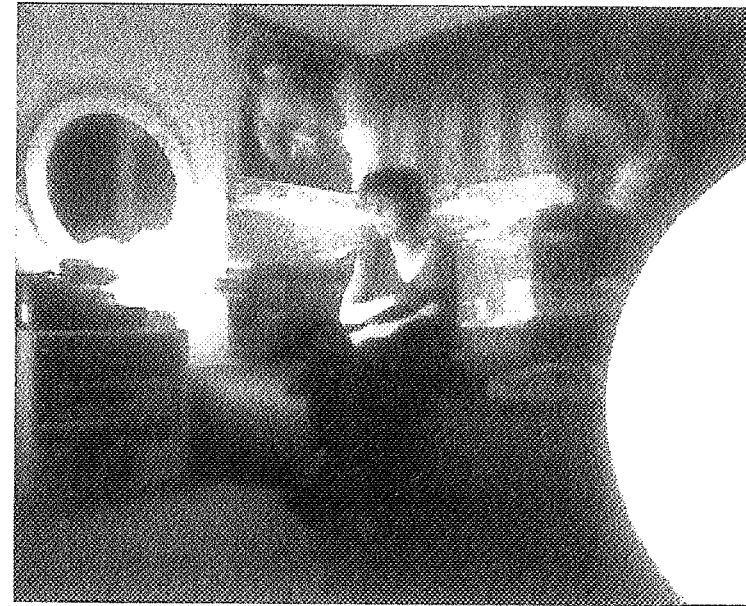


Uno dei divieti più radicati e assoluti della storia umana è qui messo in relazione da Kieślowski al Comandamento che impone di onorare e amare i genitori.

Due ordini di ambivalenza si intrecciano: quella insita nel concetto stesso di tabù, che designa «luoghi, oggetti, persone, circostanze occasionali veicoli o fonti di un misterioso attributo che può ritenersi *sacro* o *impuro* allo stesso tempo»¹⁰; e quella che nasce dal fatto che in fondo al tabù

c'è un'azione proibita per la quale esiste nell'inconscio un'attrazione nettissima, poiché, in tutti i casi, ciò che è proibito deve essere considerato oggetto di desiderio. Il tabù, infatti, consiste in un'antichissima proibizione imposta dall'esterno, ad opera di un'autorità e rivolta ai desideri più inconsci dell'uomo. Il desiderio di trasgredirlo permane nel suo inconscio perché è insito nell'idea stessa di proibizione o di divieto, perciò l'uomo che obbedisce al tabù ac-

10. S. Freud, *Il tabù e l'ambivalenza emotiva* (1912-13) cit., p. 31.



quista un atteggiamento ambivalente rispetto a ciò che è colpito da tabù. La «forza magica» che è propria del tabù dipende dalla sua capacità di indurre in tentazione l'uomo.¹¹

Il sentimento che ha unito Anka e Michał è durato vent'anni proprio in virtù di una segreta ambivalenza, di un'ambiguità; si è nutrito di uno stato di potenzialità e di latenza fatto di intese mute, sottintesi e sospensioni; ma nel momento in cui viene dichiarato, manifestato, svelato, svanisce l'incanto di cui s'era ammantato, muore. La proposta che Anka fa a Michał, comprendosi pudicamente il seno, è fredda e respingente: «Desideri toccarmi?» Ormai, fra quei due corpi si è dissolta ogni segreta intesa, ogni malizia, ogni sensualità, ogni desiderio. La proposta di Anka – come lei ben sa – è innocua, non tenta Michał, poiché, come è noto, «chi infrange un tabù, diventa tabù da allontanare»¹².

11. *Ibid.*, p. 42-43.

12. *Ibid.*, p. 41.

Svanito l'incanto, Michał può far sedere sulle proprie ginocchia Anka, senza pudori né paure. In quest'atto di regressione all'età dell'innocenza, Anka canta con il padre una vecchia filastrocca. La promiscuità dei corpi è stata assimilata al rapporto genitore-figlio, l'imperativo dettato dal tabù è ormai totalmente introiettato e ha fatto del corpo il vero luogo dell'interdizione; anche la malizia degli sguardi che tradiva l'ambivalenza dell'atteggiamento e del sentimento è stata ricondotta a quella forma di tenerezza suscitata dalla vista di una creatura innocente, innocua.

L'intimità e l'interiorità

Nel *Decalogo 6*, Kieślowski insiste nuovamente sull'atto del guardare come postulazione del gesto concreto, che non è soltanto la manifestazione tangibile dell'assimilazione inconscia e profonda di un'istanza etica – l'attenzione è ancora più fortemente diretta a una delle forme psicologiche del tabù: il voyeurismo –, ma anche, e soprattutto, un ritirarsi dalla vita e dalla sua pienezza. Ogniqualvolta, nell'opera di Kieślowski, lo sguardo si sostituisce all'azione, al gesto; ogniqualvolta l'occhio si sostituisce al corpo, l'individuo è destinato a proiettarsi e a riflettersi nell'oggetto della sua attenzione, a perdersi in esso senza poterlo concretamente raggiungere, al pari delle figure e dei volti che, riflettendosi negli specchi, nei vetri, frantumano e disperdono un'unica identità, un'unica verità, scoprendo una moltitudine di più profonde, più dolorose e più vere apparenze.

Il primo incontro fra Tomek e Magda avviene nell'ufficio postale, dove un vetro divisorio segna immediatamente l'impossibilità di un'unione reale. Il primo gesto di Tomek è quello di rompere un vetro. Non lo fa per eliminare una barriera, per avvicinarsi maggiormente all'oggetto del suo amore; lo fa per vedere meglio la sua amata, per rubare un cannocchiale.

Sintomo o indice d'inerzia e fors'anche d'inetitudine, vulnerabilità, è, nel *Decalogo 6*, l'atto del guardare attraverso cannocchiali, binocoli o innumerevoli vetri e vetrate di finestre, porte o setti divisorii dell'ufficio postale. Non si tratta solo di bar-



riere o divisioni che si interpongono fra Magda e Tomek, impedendo loro un contatto diretto, un rapporto reale; quanto piuttosto di protezioni che preservano certezze e fragili integrità interiori. Non a caso, quei pochi istanti in cui Magda e Tomek si troveranno finalmente insieme, vicini, prima al bar, poi nell'appartamento di lei, rappresenteranno il preludio alla catastrofe: il crollo delle barriere materiali (nessun vetro, nessuna barriera divideranno i personaggi) corrisponderà a quello delle illusioni: quella romantica di Tomek e quella antiromantica di Magda.

Ma i vetri sembrano essere investiti da Kieślowski, in questo episodio, di una funzione vicaria: quella di rimandare, di riflesso, l'immagine di chi guarda attraverso il vetro e di confonderla con l'oggetto dello sguardo, sovrapponendovisi – nelle scene che si svolgono nell'ufficio postale, Magda è spesso inquadrata di spalle, mentre guarda Tomek che si trova al di là del vetro; dinanzi a lei il riflesso del suo volto; accanto al riflesso, quasi in sovrapposizione a esso, ma dall'altra parte del vetro, il volto di Tomek che la guarda.

Così, verità e apparenza si incrociano e si confondono fra di loro e con l'immagine dell'altro; grazie a questo gioco di simme-



trie e riflessi, il personaggio di Tomek e quello di Magda, lungi dal rappresentare due opposti lontani e inconciliabili o, com'è stato detto, «due facce della medaglia dell'amore», sono, invece, assolutamente speculari e sorprendentemente simili.

È vero che la vicinanza affettiva di Tomek alla persona che ama si contrappone alla lontananza affettiva di Magda nei confronti dei suoi uomini, è vero che la lontananza fisica di Tomek da Magda è in contrasto con la vicinanza fisica fra quest'ultima e i suoi amanti; ma non è forse più vera e più profonda l'intima solitudine che accomuna entrambi? E il loro reciproco giocare con la lontananza o la vicinanza fisica, non equivale forse a uno strenuo tentativo di difesa dall'amore e dalle sue conseguenze?

Lo sguardo di Kieślowski, che si riflette in quello di Tomek, di Magda, della madre di Marcin – colti nell'atto del guardare, dello spiare – e in quello dello spettatore – voyeur per definizione – non è uno sguardo moralista, è uno sguardo di «compasione». Nella conversione finale di Magda, infatti, non ci sarà redenzione morale, ma «comprensione» e, appunto, «compasione»¹³. Nell'unico episodio della serie che contempra un di-

13. Il finale del *Decalogo 6* richiama indirettamente quello di *La strada*, film spesso citato da Kieślowski come uno dei suoi punti di riferimento cinematografici: «Si ricorda la fine della *Strada* di Fellini, quando Zampanò piange sulla spiaggia? Ebbene, piange perché alla fine ha capito quello che era impor-

retto ed esplicito riferimento al Comandamento a cui s'ispira («È peccato, lo sai?» dirà Magda a Tomek che le ha appena confessato di spiarla), manca, in realtà, la trasgressione. Chi compie atti impuri? Tomek, che abbassa il cannocchiale e si allontana dalla finestra quando vede Magda con un uomo in camera da letto, perché non riesce a sostenere la vista di una felicità di cui si sente privato? O Magda, che si concede agli uomini per paura della solitudine e del sentimento?

Non commettere atti impuri è, in realtà, altrettanto fuorviante che *Non desiderare la donna d'altri*, titolo con cui la versione cinematografica del film è stata distribuita in Italia. Meno improprio è, invece, *Breve film sull'amore*, assegnato alla versione per il cinema polacco, un titolo che si sarebbe potuto sostituire con *Breve film sul guardare*, mantenendo ugualmente intatto il senso profondo del film in cui paiono costituire un tutt'uno ed equivalersi tanto il «guardare» quanto l'«amare». Ciò non solo in riferimento a Tomek, ma a tutti coloro che sono presi nel vortice dello spiare (è evidente che «amare» va inteso in un'accezione vasta e ampia: «Non può stupire che io faccia film sull'amore. Se faccio film sull'amore – nel senso più lato del termine –, è perché non esiste per me una cosa più importante. L'amore, se lo si intende come ciò che spinge verso qualcosa, governa completamente il senso della nostra esistenza»¹⁴). Lo dimostra il fatto che Magda rimanga fortemente scossa e colpita solo nel momento in cui Tomek le rivela di «averla vista piangere» – una reazione, quella di Magda, che trova un'esplicitazione in una delle scene finali della versione cinematografica: vedendo se stessa piangere, gioire, dolersi, attraverso il cannocchiale di Tomek, Magda scopre quanto amore sia necessario per sostenere lo sguardo non sull'intimità, ma sull'interiorità dell'altro.

Tutto il film ruota intorno al ribaltamento del punto di vista che conduce Magda non solo a «comprendere» Tomek, ma anche se stessa (ecco il significato del riflesso del suo volto sul ve-

tante. Una luce di umanità ha fatto breccia nella corazza... Ebbene, è così che s'impara quello che è importante. È così» (*Colloquio con Pierre Murat* citato in V. Amiel, *Kieślowski* cit., p. 26).

14. *Il profumo dell'aria* cit., p. 9.

tro, accanto a quello del ragazzo). Il lento e sotterraneo processo di «contagio» è rappresentato unicamente attraverso mezzi visivi. Anche il capovolgimento del punto di vista su cui ruota la costruzione strutturale del film è reso visivamente attraverso una sequenza altamente poetica. Sulle note della musica di Preisner – un intenso tema per chitarra – che si sovrappone al tintinnio delle bottiglie di vetro, la macchina da presa inquadra dall'alto Tomek che trascina dietro di sé il carretto con le bottiglie di latte correndo a perdifiato in uno spiazzo in cui convergono i vialetti del quartiere Stowski. Il movimento della macchina da presa, attraverso una lunghissima carrellata circolare, che anticipa quella più nota della *Doppia vita di Veronica*, diventa solidale con quello di Tomek, ne accompagna la rotazione, svela l'euforia e la vertigine del ragazzo mostrandone il sorriso, gli occhi chiusi e, contemporaneamente, il mondo del quartiere che gli ruota intorno. Tomek continua la sua corsa e, imboccando un vialetto condominiale, si imbatte nel testimone silenzioso che lo fissa dapprima sorridendogli, poi con il volto serio. Come nella *Doppia vita di Veronica*, la vertigine dell'incontro (di Weronika con Véronique, di Tomek con Magda e dello spettatore con il testimone silenzioso) è resa attraverso una carrellata circolare che prelude a un cambiamento del punto di vista, a un ribaltamento (da Weronika a Véronique, da Tomek a Magda). Quest'ultimo, nel *Decalogo 6*, come del resto anche nella *Doppia vita di Veronica*, è preceduto da un evento drammatico – il tentato suicidio di Tomek, la morte di Weronika – a cui velatamente allude il volto serio del testimone silenzioso. Lo sguardo ch'egli posa su Tomek riassume il senso dell'episodio e, forse, dell'intero *Decalogo*; è uno sguardo simile a quello che posa sugli altri personaggi del ciclo, è ricco di «com-passione», «com-prensione»; come quello che Magda rivolge a Tomek, nella scena finale dell'episodio, quando lo rivede nell'ufficio postale. La donna che appare sulla soglia dell'ufficio scruta da dietro la porta vetrata l'interno, nella speranza di vedere il ragazzo. Quando lo intravede sorride, apre la porta e gli va incontro. Vedendolo calmo e serio, si fa scura in volto. Attraverso una serie di campo-controcampo, formati da lunghissimi primi piani dei due – che, posti dall'una e dall'altra parte del vetro divisorio, si guardano impas-

sibili, in silenzio – l'attesa dello spettatore è inverosimilmente dilatata; finché Tomek, fissando frontalmente Magda, con tono pacato, le dice semplicemente: «Ho smesso di spiarla». Con un controcampo, l'ultima inquadratura mostra in primo piano il viso di Magda, che, colto attraverso il foro circolare del vetro divisorio, appare quasi deformato e segnato ancora più profondamente da una smorfia di dolore. Il suo sguardo mesto non tradisce una delusione d'amore, quanto, piuttosto, il rimorso per aver causato a Tomek un danno irreversibile, il rimpianto per una «com-prensione», una «com-passione» tardive.

La reticenza dei corpi

Poco importa che fra Tomek e Magda non ci sia stato un rapporto concreto, fisico.

L'amore, nell'opera di Kieślowski, è sempre oltre, al di là di tutto questo; il mondo autentico del sentimento, per Kieślowski, non risiede nella sua evidenza sensibile e corporea, ma nella profondità confusa, magmatica, caotica e incomprensibile all'altro e a sé. Non risiede nell'intimità, ma nell'interiorità. Nel *Decalogo* in particolare, la corporeità disperde e scioglie il sentimento, che non si dà mai nell'atto manifesto, palese, ma in quello sospeso o spostato. L'amore si nasconde nel non detto, nel sottaciuto, nell'omesso, attraverso la dissimulazione, il rifiuto, la rinuncia, la postulazione. La fisicità è sempre colta nelle forme dell'allusione, della simulazione, che celano l'inesprimibile, lo serbano gelosamente nel chiuso segreto del corpo. È certo nel corpo che Kieślowski iscrive il sentimento, è al corpo che assegna un ruolo centrale e sovrano, poiché è intorno al fulcro ch'esso rappresenta che ruota l'espressione affettiva; ma si tratta di un corpo che, paradossalmente, comunica attraverso la reticenza, un corpo che Kieślowski trasforma in campo retorico, dove la figura dominante è appunto quella della reticenza, non per pudore o ritegno, ma per proteggere ed esprimere più profondamente e intensamente possibile la verità più intima e segreta del sentire. E quel mistero muto e indicibile, Kieślowski lo nasconde non solo nei gesti del corpo, ma anche nelle posture chiuse o

aperte, rigide o languide ch'esso assume, nel rapporto che istituisce con lo spazio o con la vicinanza e la lontananza dal corpo dell'Altro, nel ritrarsi o nell'abbandonarsi, nel tocco lieve o nervoso di una mano, in un respiro affannoso o in una fredda immobilità. «Il corpo», scrive Sartre in *L'essere e il nulla*, «è l'oggetto psichico per eccellenza, il solo oggetto psichico», e nel *Decalogo* è il solo, forse l'unico oggetto sentimentale. Barthes ha detto che l'amore trasforma ogni innamorato in semiologo, in attento scrutatore e decifratore dei segni dell'Altro. È questo lo sguardo che Kieślowski posa e chiede allo spettatore di posare sui personaggi del *Decalogo* e sulla loro corporeità, attraverso un «guardare» che è certo svelare, scoprire, spiare, forse, ma che soprattutto è sinonimo di «amare».

È così che Tomek osserva Magda. E la osserva accogliendola, «comprendendola» in sé, quando, attraverso il proprio cannocchiale, la vede piangere. In questo modo, il suo itinerario lo conduce a un punto di approdo («Cosa vuoi da me?» chiede Magda a Tomek. «Vuoi sposarmi?» «No», risponde il ragazzo. «Allora vuoi fare l'amore con me? È questo che vuoi, vero?» chiede la donna. «No», risponde Tomek. «Allora cosa vuoi da me?» «Niente», risponde Tomek. «Niente?» chiede Magda. «Niente», è ancora la risposta di Tomek). Ma la situazione di Magda è diversa: il suo itinerario nell'interiorità comincerà quando, attraverso il proprio binocolo, spierà con apprensione la finestra di Tomek. L'amore fra Magda e Tomek sembra essere condannato a una specularità del capovolgimento, più che della simmetria; sembra anzi che il sentimento amoroso si nutra e prenda forma proprio grazie alla dissimmetria, alla sproporzione che produce una perpetua rincorsa che si scopre essere diretta non tanto alla felicità, come Tomek e Magda credono, quanto piuttosto al dolore e alla sofferenza.

La compassione

Ma la sofferenza non è stato forse il punto di partenza, il tramite, il conduttore dell'amore inteso come «com-prensione», «com-passione»? Il dolore di Tomek prima e quello di Magda

poi hanno dato vita alla «com-passione», cioè a quella capacità di «patire insieme», rendendo così condivisibile, intersoggettivo, un sentimento apparentemente individuale. L'amore, forse, sembra dire Kieślowski, va coltivato nella solitudine, è un sentimento che accomuna, unisce, ma che si nutre e si alimenta in quell'interiorità solitaria che fortifica la «com-prensione» e la «com-passione» dell'Altro. Il termine «com-passione» va inteso nel senso originario che assume nella lingua polacca: *współ-czucie*. La parola «compassione», come in tutte le lingue slave (in ceco: *sou-cit*), e anche in tedesco (*Mit-gefühl*) o in svedese (*med-känsla*), è formata da un prefisso con lo stesso significato seguito dalla parola «sentimento». Nelle lingue derivate dal latino, invece, essa è composta dal termine *passio*, che ha in sé un originario senso di sofferenza, privo di qualsiasi tipo di sfumatura positiva. Infatti, nelle lingue latine, il termine «compassione» si ammanta di significati negativi, generando diffidenza, poiché «designa un sentimento ritenuto mediocre, di second'ordine, che non ha molto a che vedere con l'amore. Amare qualcuno per compassione, significa non amarlo veramente»¹⁵. In polacco, la parola «compassione» rimanda sì alla condivisione della sofferenza insieme all'altro, ma anche di qualsiasi altro sentimento: gioia, angoscia, felicità, dolore. In questo senso, che Kieślowski assume e innalza al suo significato più vero, la «compassione» «designa quindi la capacità massima di immaginazione affettiva, l'arte della telepatia delle emozioni [si pensi, per esempio, a *La doppia vita di Veronica*]. Nella gerarchia dei sentimenti è il sentimento supremo»¹⁶. Ancora secondo questa accezione, la «compassione» – l'intera opera di Kieślowski e, più in particolare, il *Decalogo* 6 lo dimostrano – sconfina spesso nella «comprensione», assume una connotazione conoscitiva, rende possibile cogliere l'altro grazie a una sorta di «percezione-sentimento» (espressa in tedesco con la parola *Einfühlung*, la cui radice è ancora *fühlen*, cioè «sentimento») che permette di avvicinarlo, renderlo simile. Questo

15. Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1989, p. 28.

16. *Ibid.*

è anche il senso profondo che anima la concezione dell'intero *Decalogo*. Ha affermato Kieślowski:

Dietro le finestre di ogni palazzo c'è qualcuno a cui vale la pena di dedicare un'ora e mezzo di attenzione. [...] se per qualsiasi motivo potessimo dedicare un po' di attenzione a chi ha bisogno di quest'attenzione, senza magari neanche rendersi conto di averne bisogno, e quindi, grazie a questo, riuscissimo ad avvicinarci per un momento, avremmo raggiunto... la comunicazione. In questa comunicazione, in questo piccolo scambio di frasi, o di sguardi, nel toccarsi la mano, in tutto questo si manifesta all'improvviso la possibilità di un'apertura. Un'apertura verso il meglio.¹⁷

L'amore come un aprirsi verso l'Altro, per accoglierlo, è anche un'esperienza conoscitiva che permette di avvicinarsi – si pensi all'esistenzialismo di Gabriel Marcel – per riconoscerlo come un «tu», come uno dei misteri dell'esistenza. L'amore è il tramite che conduce in una dimensione in cui l'Altro non è una terza persona, un «esso», o uno degli aspetti del mondo, un quasi-oggetto, un problema o un enigma; ma, appunto, l'interlocutore di una comunicazione, un «tu». Riconoscere l'Altro come un «tu», significa, innanzitutto ri-conoscere se stessi e la propria interiorità (il Sé) e conseguentemente cogliere l'Altro come qualcuno che non si lascia includere, risolvere, prevedere, ma come il mistero di un'altra interiorità sondabile solo attraverso una «percezione-sentimento».

Tomek è destinato a rimanere un mistero per Magda, finché essa non lo «com-prende». La decisione muta di Tomek, come l'estremismo del suo gesto disperato non si spiegano, non hanno una ragione logica, né una causa razionale. «L'espressione dei sentimenti è sempre assurda»¹⁸, ha detto Valéry, il quale, contro Pascal, afferma che «non ci sono le ragioni del cuore, ma pressioni e decisioni mute... non sono ragioni. È ben altro: sono forze»¹⁹. E «forze» sono quelle che si manifestano attraverso l'agire degli

17. M. Fabbri., *Una trilogia per sperare* cit., p. 311.

18. P. Valéry, *Monsieur Teste*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 36.

19. P. Valéry, *Cahiers*, tomo III, (a cura di J. Robinson), cit., p. 353, 554.

altri personaggi del *Decalogo*, dal momento che, per essi, il sentimento rappresenta e costituisce una sorta di immanenza dei loro atti (si pensi, per esempio, al crescendo, razionalmente ingiustificato, della gelosia di Roman, protagonista del penultimo episodio). Ha scritto Elio Franzini:

Nel sentimento può esistere una strana forma di necessità, non causale, non logica, lontana dal determinismo e dal meccanicismo [...]. I sentimenti appaiono così elementi paradossali, indici di passività. [...] Musil osserva che non fluiscono tranquillamente come un fiume, ma ci 'occorrono', cioè ci 'corrono contro', ci colpiscono 'come sassi che vengono lanciati'.²⁰

Il sentimento non è sempre slancio lirico e volontario, affermazione di un atto di libertà assoluto, ma può anche essere adesione, più o meno volontaria a una necessità incontrollabile, sottoposta a leggi che appaiono rigorose come quelle che, nella chimica, stabiliscono le 'affinità elettive'. E, come scrive Goethe nelle *Affinità elettive*, quando appare questa forma di sentimento, che non dipende da noi, e che si potrebbe chiamare *passione*, non siamo più padroni delle conseguenze.²¹

Nel *Decalogo*, il sentimento è rappresentato come uno stato di necessità passiva in cui ogni cosa, ogni gesto e ogni atto sembrano trascinati e catturati dagli eventi, mossi indipendentemente dalla volontà, dalla ragionevolezza dei personaggi. Tomek, Roman, Michał, come gli altri personaggi del *Decalogo*, sembrano agire per effetto di pulsioni emotive irrefrenabili, impulsi inaspettati. Certo, i loro gesti non sono privi di senso, ma il significato è nascosto, celato al di là della causalità afferrabile dalla ragione.

È solo attraverso l'uso di uno o più ribaltamenti di prospettiva all'interno di uno stesso episodio²² che Kieślowski riesce a

20. Elio Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 1997, p. 48.

21. *Ibid.*, p. 55.

22. In qualche modo Kieślowski dà così forma a quel postmoderno di cui ha parlato Giorgio De Vincenti in *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.



porre lo spettatore nella condizione di aderire contemporaneamente al mondo interiore di due personaggi.

Adottando il punto di vista del personaggio innamorato, si condivide e si coglie insieme a esso tutta la confusione generata dalla «logica irrazionale» del sentimento; assumendo, invece, quello del personaggio amato, si comprende come egli non possa capire ciò che si nasconde dietro l'agire e lo sguardo dell'altro. Come già per le manifestazioni del destino, anche per il sentimento Kieślowski offre allo spettatore la possibilità di una «visione dissimmetrica». Questa volta, però, la realizza attraverso ribaltamenti del punto di vista, rovesciamenti della prospettiva, che si inseriscono nell'orditura della strategia del disorientamento, poiché spaesano lo spettatore, imponendogli repentini spostamenti dell'oggetto d'identificazione. La messa a punto di un tale meccanismo induce lo spettatore a una sorta di simultaneo «guardar fuori», «guardare dal di fuori»; lo pone, per così dire, contemporaneamente nello sguardo dell'uno e dell'altro personaggio, obbligandolo a una decodificazione seconda: è ora attraverso gli occhi di Tomek che lo spettatore vede Magda e ciò che Magda non vede; è poi attraverso la cecità di Magda ch'egli può esercitare, di contro, la propria sensibilità e il proprio forte sentire; è infine di nuovo attraverso gli occhi di

lei, il suo sguardo triste e angosciato, che può «com-patire» Tomek. In questo modo, Kieślowski svela quanta parte abbia l'intervento dell'illogico nelle azioni umane, mettendo in luce l'aspetto a-causale, dunque casuale, incalcolabile, se non addirittura misterioso, delle azioni umane, esplorando il ruolo del sentimento nelle scelte, anche in quelle che decidono della vita. Ma la logica del sentimento, sembrerebbe dire Kieślowski, rimane ignota, deve rimanere ignota, poiché risiede nel sentimento stesso. Il sentimento sfugge a leggi o valori assoluti, addirittura sfugge a qualsiasi norma; non può essere ricondotto ad alcuna astratta unitarietà. Può essere compreso solo nell'atto che lo manifesta, nell'*hic et nunc* senza memoria né proiezione che costituisce quell'intimo segreto individuale e oggettivamente inconoscibile di cui parlava Kierkegaard. Sembrerebbe non esistere nulla di più evidente, tangibile e palpabile del sentimento che si manifesta nell'attimo presente; eppure esso è quanto di più evanescente, inafferrabile possa esserci, sfugge in modo totale anche a chi lo prova.

I sentimenti non possono essere definiti poiché la loro realtà ontologica e il nostro sapere su di essa, si determinano soltanto nella vita e nell'esperienza del mondo. Il sapere che ne risulta ha tutta quella confusione che appartiene agli oggetti confusi. [...] Il sentimento quasi attesta il lato contingente della vita, dimostrando che l'eternità non appartiene alle vicende umane. E si ricerca dunque il senso dei sentimenti, nella descrizione delle loro forme sensibili.²³

Infatti, come s'è visto, nel *Decalogo* il sentimento non emerge mai in maniera diretta, palese, manifesta, piuttosto emerge indirettamente attraverso quelle complesse e indeterminabili, sfuggenti forme del gesto e dell'espressione corporea che ricadono nella categoria della reticenza.

Così, il sentimento appare spesso come un labirinto in cui i personaggi si perdono o si disperdono; esso è sempre accompagnato da uno stupore, da un dubbio e da un interrogativo che in

23. E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti* cit., p. 22.

un giudizio chiaro e definito non trovano il loro punto terminale, ma il sigillo di una sconfitta. Un dubbio, un interrogativo che, se si ripiegano sul sentire in se stesso, non diventano indici di una scissione fra corpo e mente, non mirano a misurare la legittimità dell'uno o dell'altra; ma, al contrario, si trasformano in tracce della loro inseparabilità, di quel coacervo di pulsioni e sentimenti, istinti e inclinazioni da cui si originano, in un solo istante, come ha scritto Proust, «sensazioni multiple e differenti».

Secondo Kieślowski, è soltanto presentandosi come labirinto, come sfida che rimanda a un'intuizione di senso priva di leggi assolute, che il sentimento può essere – più che *rappresentato* – *raccolto* in tutta la sua pienezza e intensità, in tutta la sua gamma di mutevolezze e varianti, che non è mai riconducibile né riducibile a strutture fisse e invariabili; in questo modo, la sua espressione rimane lontana dalle facili strade del sentimentalismo e del lirismo battute da un cinema che esaurisce se stesso nell'apparenza, nella superficie; rimane pure lontano da quell'«orgia intimistica» che enfatizza il melodrammatico, che accredita, come dice Kundera, «il kitsch sentimentalistico, la dittatura del cuore e la sua massificazione»²⁴.

Kieślowski guarda sempre in maniera dialettica al mistero del sentimento, lo investe di quell'interrogativo, di quel dubbio che getta ombre oscure anche sulla sua legittimità, sulla sua perfezione e purezza, sulla sua origine profonda:

Mi è sempre più chiaro che l'unica cosa di cui ci prendiamo veramente cura siamo noi stessi. Anche quando osserviamo gli altri, pensiamo sempre a noi stessi. [...] A questo punto mi chiedo: quando diamo noi stessi, vogliamo solo migliorare l'opinione che abbiamo di noi? Non sapremo mai la risposta. I filosofi non sono riusciti a trovarla in duemila anni e nessuno ci riuscirà. È bello poter essere disponibili, ma se lo facciamo per avere un'opinione migliore di noi, questa bellezza ha un difetto. È pura? O è un po' vizziata? Non conosciamo la risposta e non vogliamo conoscerla. Ci riflettiamo semplicemente sopra, ancora una volta.²⁵

24. M. Kundera, *L'arte del romanzo* cit., p. 186.

25. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 224.

Nel *Decalogo* 8, come nel *Decalogo* 6, o nel *Decalogo* 9, la domanda è sempre la stessa. Perché Zofia, Magda, Tomek, Roman amano? Cosa muove il loro amore? Forse si tratta di un impulso egoistico, narcisistico o derivato dalla paura della solitudine, o forse no (il pensiero corre alle parole di Proust per Albertine: «Più che un amore *per lei*, era un amore *in me*»). Ma tutto ciò non diminuisce l'entità di quella forza pulsionale: questa scoperta, in realtà, è inutile, ecco perché Kieślowski non vuole conoscere la risposta o non la crede comunque definitiva, esauriente. Si tratta, semplicemente, ancora una volta, di una delle infinite facce del labirinto del sentimento (che rappresenta, a sua volta, solo uno degli aspetti del mistero dell'io e del mondo), un'altra delle sue manifestazioni, delle sue variazioni che, in se stesse, sfuggono a qualsiasi precisa definizione e non cambiano la sostanza, l'essenza del sentire, ma rendono la pulsione amorosa sempre presente, sempre in potenza, anche quando si rappresenta come pura ombra del passato o come proiezione nel futuro, come nostalgia, o come ricerca.

Infatti, nel *Decalogo*, l'espressione e la rappresentazione del sentimento tengono sempre conto della variante, della metamorfosi; il sentimento è sempre un modo in cui gli eventi, le situazioni, gli atti, le forme si danno, si offrono. Non è un'astratta entità o unità, ma uno degli elementi che si offrono insieme al mondo, alla realtà, anzi, nel mondo e nella realtà stessi, come loro specifica qualità espressiva e – per osmosi o per riflesso – come modo dominante e forma della sensibilità con cui Kieślowski si avvicina a essi. Il sentimento, dunque, non è solo qualità espressiva, ma anche, in qualche modo, cifra stilistica, è anzi una delle componenti dell'atteggiamento del regista nei confronti del reale e dell'uomo. È una dimensione poetica, quella del sentimento, che in Kieślowski difficilmente può essere definita o circoscritta, poiché è onnipresente, pervasiva; ammantata di sé lo sguardo stesso, imponendosi fortemente, sovrastando e diffondendosi su ogni cosa.

Potrebbe sorgere il sospetto che il sentimento venga innalzato e assolutizzato, enfatizzato e accettato acriticamente. Ma Kieślowski non lo identifica con una realtà oggettiva, poiché crede ch'esso offra particolari modi di senso al valore e alla ve-

rità, che possa generare conoscenza e sapere solo attraverso un processo che si svolge integralmente e dialetticamente nell'interiorità di ognuno e che perciò non presuppone e non implica un'immediata e passiva accettazione. Senza il sospetto, senza l'interrogativo e il dubbio, il sentimento diventa pernicioso.

Un'acritica valorizzazione del sentimento può essere ricondotta – tanto secondo Kundera, quanto secondo Kieślowski²⁶ – alla scissione fra giudaismo e cristianesimo, per la quale l'imperativo e l'evidenza della Legge vengono sostituiti dall'arbitrio agostiniano della soggettività che ordina di «amare Dio e fare quel che si vuole».

Ma, in realtà, quell'unico comandamento, come ben sa Kieślowski, non è sufficiente, perché «siamo troppo minuscoli e imperfetti»²⁷; o, meglio, forse non basta più, o se non altro è giunto in ritardo. Che senso avrebbe, altrimenti, parlare ancora oggi di *angoscia morale*, o patire ancora per il *sensu di colpa*?

Ormai anche il sentimento ha introiettato la Legge, si è fuso, si è perso in essa. Quella parte di sé che l'uomo ha tributato a Dio, offrendogliela in sacrificio e rendendola per ciò stesso *sacra*, comprendeva anche il sentimento. Perciò, il valore originario del sentimento si è ammantato, si è innalzato al rango di sacralità e, paradossalmente, è forse proprio questo il motivo per cui – come dice Kieślowski – «siamo ancora oggi prigionieri delle passioni, della nostra mente, della nostra natura biologica, allo stesso modo o forse di più di quanto non lo fossimo migliaia

26. Cfr. Milan Kundera, *Jacques e il suo padrone*, Adelphi, Milano 1993 e la nota successiva.

27. «Il concetto di peccato è legato a quell'autorità estrema e astratta che spesso chiamiamo Dio. Ma penso che ci sia anche un senso di peccato che perpetrriamo contro noi stessi, è importante per me e di fatto significa la stessa cosa. Di solito questo deriva dal fatto che siamo troppo deboli per resistere alla tentazione; la tentazione di avere più soldi o l'agiatezza, di possedere un uomo o una donna, o la tentazione di ottenere sempre più potere. Poi c'è la questione di sapere se dovremmo vivere nel timore del peccato. Si tratta di un problema totalmente diverso che deriva dalla fede cattolica o cristiana. Il Giudaismo ha un concetto diverso del peccato. Questo è il motivo per cui ho parlato di un Dio del Vecchio Testamento e di un Dio del Nuovo Testamento» (D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 151).

di anni fa; in balia di quel meccanismo spesso relativo che separa ciò che è buono da ciò che è meglio e da ciò che è appena un po' peggio. Siamo sempre alla ricerca di una via d'uscita. Ma siamo costantemente prigionieri delle nostre passioni e dei nostri sentimenti. Non possiamo farne a meno»²⁸. La trappola è quindi radicata nell'intimo dell'interiorità umana, forma un tutt'uno con essa, le è anzi connaturata. È l'uomo stesso la propria trappola. Una trappola da cui è difficile, se non impossibile, uscire. Uscirne, infatti, significherebbe confrontarsi con il mondo, affrontare il reale e anche ammettere che quella trappola, come forse qualsiasi altra trappola, per quanto angusta e opprimente, è in realtà una tana fin troppo comoda e calda.

28. *Ibid.*, p. 152.

Il peso drammatico e drammaturgico di un evento può essere giudicato solo se porta cambiamenti nel modo di pensare.

KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI

L'inquietudine mi fa alzare ogni mattina

Dubito, dubito sempre. Dubito quando scrivo, dubito quando parlo, sempre. E non faccio altro che utilizzare il mio mestiere per dividere i miei dubbi con gli spettatori.¹

Credo che la gente debba saper prendere posizione nei confronti del mondo, che la cosa più sbagliata sia l'indifferenza. Ma questa posizione non deve essere suggerita dall'alto, altrimenti non ha alcun senso.²

Nella confusione che ci circonda la gente aspira a un ordine, a una certezza. Ma la mia direzione conduce verso domande, non necessariamente verso risposte.³

È l'inquietudine che mi fa alzare al mattino, l'inquietudine racchiude in sé sempre una domanda.⁴

1. C.M. Trémois e V. Remy, «Entretien avec K.K.», in *Télérama* cit.

2. *Il profumo dell'aria* cit., p. 12.

3. H. Niogret, «Entretien avec K.K.», in *Positif* cit.

4. *Hanna Krall intervista K.K.*, ora in M. Furdal, R. Turigliatto (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema cit., p. 121.

Quello che voglio è stimolare le persone. Non importa se riesco a fare immedesimare la gente nella storia o se la ispiro a fare un'analisi. L'importante è che riesca a scuoterla in qualche modo.⁵

La nozione di *drammaturgia del disorientamento* sembrerebbe trovare origine, fondamento, ragion d'essere, in queste poche affermazioni pronunciate da Kieślowski in occasioni differenti.

Il dubbio, l'interrogativo, la domanda che si rincorrono nella propria eco, nel proprio riflesso, non chiedono alcuna risposta, quasi come se ubbidissero a un oscuro moto pulsionale, come se facessero parte di quell'antico bisogno di svelare il mistero dell'esistenza, nato con l'esistenza stessa. Ma d'altronde, assicura Kieślowski, «l'unica cosa interessante è la strada che si percorre, è la volontà di raggiungere; il raggiungimento dell'obbiettivo è del tutto ininfluyente»⁶. Così, l'interrogativo, come non è funzione e non origina da un unico, preciso dubbio, neppure inclina a un'unica, precisa né definitiva certezza, e come non assolve la funzione propria del domandare, così non pretende risposta. Esso interviene per ampliare un'area di allusione: ecco perché la domanda, in Kieślowski, sembra rivolgersi a ciò che non è il suo oggetto reale, sembra rinviare, di fatto, a qualche cosa d'«altro» o a un «oltre» a cui comunque rivolge sempre la stessa richiesta: lasciarsi indovinare senza manifestarsi; rendersi intuibile, senza svelare quella verità che la macchina da presa che indaga, indugiano, vuole evitare.

In ciò, appunto, affonda le proprie radici quella particolare forma drammaturgica che, paradossalmente, sembra davvero assurgere al ruolo di risposta all'estremo esistenzialismo kieślowskiano, che, in sé, non vorrebbe assicurare mai risposte – pur senza ripiegarsi verso l'oscurantismo o la rinuncia.

Sin dall'epoca della Scuola di Cinematografia di Łódź, v'era stata, in Kieślowski, la determinazione, l'intenzione forte non tanto a registrare la realtà, quanto a descriverla secondo

5. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 193.

6. *Il profumo dell'aria* cit., p. 13.

le forme e le strutture del suo darsi. Nell'enunciare e definire il concetto di *drammaturgia della realtà* (titolo che assegna al suo saggio di diploma), Kieślowski dunque riversa – com'è naturale che sia – tutto il proprio modo di percepire, sentire e vivere il reale. È a quest'intima e magmatica, caotica esperienza che il cinema dà accesso, secondo Kieślowski, ed è a essa che deve saper condurre.

Si istituisce così, spontaneamente, immediatamente, una mutua e tacita alleanza con lo spettatore che elimina all'origine qualsiasi tipo di tentazione didascalica da parte del regista, perché – dice Kieślowski – «è lui a scoprire il mondo per sé e per noi»⁷.

Il risultato è che ogni film di Kieślowski è come se fosse «girato in forma di indagine o di domanda»⁸ – come egli stesso ammette. Intendendo, con «indagine» e «domanda», non tanto la forma propria che assume il bisogno di sapere o la ricerca di una risposta, quanto, piuttosto, quella forma espressiva in grado di tradurre, con l'efficacia maggiore, la condizione dello spaesamento, del disorientamento che si prova nel sentirsi «gettati nel mondo».

Sensazione, quest'ultima, che viene trasferita allo spettatore proprio in virtù della domanda, dell'indagine che non solo originano dal disorientamento, ma anche lo producono.

Ma quali forme cinematografiche può assumere la domanda, l'interrogativo, nella particolare accezione che riserva loro Kieślowski?

Sono molteplici le modalità della loro declinazione e investono tanto il tema dei film (di questo s'è già parlato), quanto la struttura e la forma su cui il tema si modella e prende vita.

Ogni episodio del *Decalogo* è strutturato su un crescendo di tensione psicologica che trae origine dalle attese dello spettatore, dalla sua identificazione con i personaggi che si trovano, in genere, a vivere situazioni pressanti. L'impianto strutturale, nei film del *Decalogo*, genera, come suo potente effetto, un'accelerazione dello stato emotivo dello spettatore – un effetto, questo,

7. K.K., *Drammaturgia della realtà* cit., p. 287.

8. *Il profumo dell'aria* cit., p. 9.

che la stessa diegesi riceve, spesso (si pensi agli episodi 3, 5, 10), dall'affannosa scansione degli eventi, dal ritmo serrato imposto dal montaggio.

Lo spettatore⁹ solitamente è dotato di una maggiore conoscenza rispetto ai personaggi ed è così posto in una condizione d'attesa tale da vivere il compiersi dell'inevitabile, della catastrofe, come necessari, quasi liberatori (accade nella stragrande maggioranza degli episodi: 1, 2, 3, 5, 6, 7, per esempio). Con queste premesse, in questa condizione, ogni improvviso cambiamento di segno della storia che delude le aspettative dello spettatore (si pensi al secondo o all'ultimo episodio), produce disorientamento, se non sorpresa («la narrazione attraverso i cosiddetti *plot-point*, i punti in cui si effettua uno scarto significativo della storia», ha affermato Kieślowski, «è, per me, quanto di più simile ci sia all'andamento di una vita. La costruzione drammaturgica non è copia della vita, ma ne rispetta le regole fondamentali»¹⁰). In Kieślowski, dunque, la sorpresa, la sospensione, l'irrisoluzione trasformano la diegesi in impianto strutturale di sviluppo e accrescimento di una tensione, di un'aspettativa, destinate spesso a essere sviate, deviate, deluse nel corso dello svolgimento drammaturgico dell'azione.

L'ambiguità stessa che i piani drammaturgici, appunto, attribuiscono allo sviluppo diegetico e la confusione dell'intreccio data dai bruschi tagli di montaggio che s'incaricano di eliminare tutto il «superfluo», sostengono una logica dell'implicazione che assume un'ampiezza tale da imporre allo spettatore un continuo lavoro di interpretazione e costruzione, volto a colmare le ellissi temporali, le supposizioni, i sottintesi.

Così, il montaggio, in questo quadro, è funzione della costruzione di uno spettacolo che non solo si organizza su una struttura frammentata, spezzata, complessa e multiforme che spaesa per le cesure e le contrapposizioni nette, gli effetti di rottura brutale; ma s'impone allo spettatore per la discontinuità ritmica. Il

9. Per un approfondimento sulle tematiche riguardanti il «lavoro» dello spettatore, cfr. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986.

10. *Il profumo dell'aria* cit., p. 10.

ritmo, che nella visione drammaturgica di Kieślowski non è la scansione di un metro, ma l'orditura dell'azione, è dal regista considerato come valore espressivo autonomo, svincolato dalla materia e dalle esigenze narrative. Esso, infatti, è soggetto a variazioni e aggiustamenti continui: ora è incalzante, ora si fa piano e ampio, per essere, in seguito, improvvisamente spezzato. In questo quadro, Kieślowski affida al montaggio il compito di equilibrare e bilanciare l'impressione di staticità che deriva dai tempi e dalle dinamiche interne alle singole scene.

Kieślowski rende così possibile la coesistenza di tempi diversi all'interno del film, la coesistenza di metri ritmici differenti, che, senza frantumare lo svolgimento, lo disseminano di picchi emotivi che il montaggio s'incarica di comporre, organizzare, distribuire.

Afferma Kieślowski:

Ritengo che un film inizi realmente a esistere in sala di montaggio. Senza dubbio, durante le riprese, ho già in mente come dovrà essere montato il film. Girare le scene significa raccogliere materiale, creare possibilità. Naturalmente montare significa incollare insieme due pezzi di film; a questo livello, ci sono un certo numero di tecniche e di regole da seguire e, qualche volta, da infrangere. Ma c'è un altro livello del montaggio, che è di gran lunga quello più interessante. È il livello della costruzione di un film. È un gioco con il pubblico, un modo per attirare l'attenzione, distribuire la tensione. Alcuni registi pensano che tutti questi elementi siano scritti nella sceneggiatura. Altri credono negli attori, nelle scene, nelle luci o nella fotografia. Ci credo anch'io, ma so anche che lo spirito elusivo di un film, così difficile da descrivere, nasce solo là, in sala di montaggio.¹¹

Il montaggio, quindi, assolve innanzitutto compiti espressivi ed emotivo-compositivi, cioè drammaturgici, piuttosto che narrativi; è ciò che costruisce e dà forma drammatica al film (lo stesso Kieślowski accredita cinque o sei versioni montate per ciascun episodio prima della definitiva). Da un punto di vista

11. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 202-203.

puramente diegetico, infatti, gran parte di quei frammenti, di quelle particelle – che, per approssimazione e forse con espressione impropria, potrebbero definirsi «a sé stanti»: i segni metafisici, le apparizioni del testimone silenzioso, l'incontro del protagonista con altri personaggi della serie, alcuni suoi gesti, alcuni suoi comportamenti o tic ecc. – di cui è costituito l'episodio e su cui si basa gran parte della sua efficacia emotiva, del suo fascino, potrebbero assumere qualsiasi posizione. La loro collocazione segue sempre principi di ordine formale, psicologico e drammaturgico.

Quindi, l'orditura dell'impianto strutturale dell'episodio è volta a disorientare lo spettatore attraverso quelle procedure e quei mezzi che le sono propri, costruendo e organizzando tensione, suspense, sorpresa. Ma quest'ultima costituisce uno degli agenti più forti del disorientamento. Kieślowski ne utilizza ogni potenzialità, ogni variazione, ogni sconfinamento.

Molto spesso appare già in apertura d'episodio. È esemplificativo il caso di *Decalogo 7*. Il silenzio e la quiete della notte sono improvvisamente squarciati da una sorta di urlo di difficile identificazione. È impossibile comprendere immediatamente se si tratti dell'urlo di una donna, di un bambino, o se sia, invece, una specie di verso d'animale. Solo ascoltando le sue ripetizioni, il suo progressivo definirsi, lo si può identificare con il pianto lacerante di un bambino, che però verrà mostrato allo spettatore solo in un secondo momento.

Ma anche al finale è spesso affidata la funzione di sorprendere, disorientare lo spettatore. Kieślowski fa ampio ricorso al cosiddetto *twist*, che ha dato adito all'uso dell'espressione «finale aperto». In realtà, quest'ultima è probabilmente un'espressione fuorviante. Se sorpresa finale c'è nei film di Kieślowski, e in particolare in quelli del *Decalogo*, si può dire che essa scaturisca dalla scoperta che ciò che maggiormente si era temuto, ciò che si era intuito come possibile, si realizza veramente (si pensi al finale del settimo episodio, a quello del secondo, o del sesto, o dell'ultimo). Dunque, probabilmente non esiste nulla di più chiuso nei film di Kieślowski del finale che, certo, sempre s'incarica di mantenere ampi i margini dell'interpretazione, sempre ricade nella logica dell'ambiguità, ma raramente o

addirittura mai riserva novità, soluzioni inattese, raramente apre strade inaspettate. (C'è, in Kieślowski, una sorta di ossessione per la ciclicità che si può rintracciare ovunque, tanto nell'idea generale e fondante il ciclo e non la serie di film – senza progressione né sviluppo –, quanto in quella che soggiace alla costruzione di ogni singolo episodio, dove difficilmente i conflitti si risolvono, le situazioni progrediscono.)

La tecnica della sorpresa spesso si confonde e sconfina in quella dello straniamento. Non si tratta dello straniamento freddo di Brecht; piuttosto di quello che Brecht individua in Kafka e che non esclude la partecipazione e persino l'identificazione del pubblico; anzi, le contempla come momenti centrali su cui operare per indurre ancora disorientamento o sciogliere improvvisamente una tensione attraverso la sua esasperazione. Se ne ha un esempio nel *Decalogo 8*, quando Zofia ed Elzbieta si recano nel palazzo che fu teatro del loro primo, drammatico incontro. L'incontro di Zofia con gli stravaganti inquilini di quello stabile avviene nel momento di massima tensione psicologica dello spettatore. La cantilena di insulti immotivati che il cliente di una prostituta indirizza a Zofia, le domande che gli altri inquilini le rivolgono su un misterioso annuncio di giornale, il loro stesso aspetto fanno parte del folklore, per così dire, di quell'ambiente. L'impressione che ne ricava lo spettatore non è solo e semplicemente di sorpresa – una sorpresa che spezza bruscamente, oltre che la tensione psicologica, l'atmosfera e il tono del film –, quanto, in senso proprio, di straniamento.

Quest'ultimo sembra scaturire da una sorta di «surrealismo dell'ambiente», lo stesso che si ritrova nel *Decalogo 7*. L'impatto visivo dato dalla scenografia è, in questo caso, assolutamente determinante per la riuscita dell'effetto straniante. Quando Majka e sua figlia Anka aprono la porta della casa di Wojtek, appare dinanzi a loro un unico ambiente surreale letteralmente invaso da montagne di orsetti di peluche.

Anche in questo episodio la sorpresa, lo straniamento, hanno il compito di spezzare uno dei momenti di maggior tensione emotiva dell'episodio: il primo incontro fra padre e figlia, fra Wojtek e Anka; un incontro certo poco felice, un'accoglienza,



quella che Wojtek riserva alla bambina, tutt'altro che entusiastica.

Dunque l'effetto sorpresa, quando è ricercato dal regista durante il corso del film, non irrompe violentemente a spezzare uno stato di calma o di quiete – le convenzioni cinematografiche correnti o corrive hanno abituato fin troppo lo spettatore a questo tipo di dinamiche, tanto che, quando gli si presenta una situazione eccessivamente statica, egli attende inevitabilmente l'arrivo di un elemento perturbatore, e l'effetto sorpresa svanisce –; al contrario, fa esplodere la tensione psicologica, l'emozione dello spettatore.

Nel *Decalogo 3*, per esempio, Ewa e Janusz si trovano infine soli in casa di lei. Il clima di tensione fra di loro non si è ancora placato, anzi, Ewa prende ad attaccare Janusz sul passato, sulla fine del loro rapporto. Janusz si difende, litigano. Poi, improvvisamente, Ewa decide di far pace: propone di fare un brindisi di Natale. La tensione sale nuovamente, ma questa volta è data dalla vicinanza dei corpi, dei volti dei due, così vicini l'uno all'altro, quasi da potersi baciare. Suona improvvisamente il campanello della porta. Tutto fa presupporre che sia l'uomo con cui

vive Ewa; invece, aperta la porta, appare un variopinto gruppo di bambini che urlano e cantano attendendo dai padroni di casa delle caramelle.

Esemplificativo è ancora il caso del *Decalogo 2*. Un'improvvisa fiamma si sviluppa dalla scatola di cerini che ha in mano Dorota mentre è intenta in una discussione delicata con il primario di oncologia. Anche in qui, l'effetto sorpresa giunge a interrompere bruscamente una scena di alta tensione psicologica. È infatti in questa scena che culmina la suspense dello spettatore: i due protagonisti finalmente si incontrano per parlare, dopo i numerosi rifiuti del primario dinanzi alle suppliche di Dorota, ai suoi pedinamenti, e lo spettatore può infine appagare la propria curiosità – stimolata fin dall'inizio dell'episodio – sul segreto della donna, sul motivo della sua ostinata insistenza.

Analogo è il caso che si presenta nell'ottavo episodio, durante la lezione di Zofia, quando Elzbieta racconta la propria storia. Anche questo, è inutile dirlo, è un momento di forte pressione psicologica per lo spettatore che, dall'espressione del volto di Zofia, ha sentore del suo stato d'animo, della sua condizione, e già può intuire che quel racconto – che peraltro lo cattura per la sua drammaticità – la tocca profondamente. Improvvisamente entra in aula uno studente ubriaco (non subito è possibile comprendere che lo sia, il suo comportamento è alquanto ambiguo) che barcolla e parla ad alta voce. Subito un giovane di colore seduto fra i banchi gli urla di andarsene. Zofia si alza e, seccata, conduce l'ubriaco fuori dall'aula. È chiaro che tanto la rottura brusca del racconto, dell'atmosfera di tensione, quanto i comportamenti inaspettati di Zofia e dello studente di colore spaesano, disorientano lo spettatore, spezzano la sua pressione emotiva, indirizzano improvvisamente la sua attenzione altrove. Immediatamente dopo, Elzbieta riprende il proprio racconto.

Il *Decalogo 8* è forse l'episodio che presenta il maggior numero di effetti disorientanti. In apertura, si vede Zofia correre in un parco, vestita con una tuta da ginnastica. Improvvisamente la si vede a terra, in primissimo piano, con gli occhi chiusi e il volto sofferente. Lo spettatore è portato a credere che si tratti di un malore, data l'età avanzata della donna; invece scopre ch'essa, semplicemente, sta riprendendo fiato.

La stessa cosa accade qualche minuto più tardi, quando la si vede tentare di mettere in moto l'automobile che non vuole partire. Anche qui, lo spettatore si attende un improvviso evento negativo, invece l'auto parte e via via s'allontana.

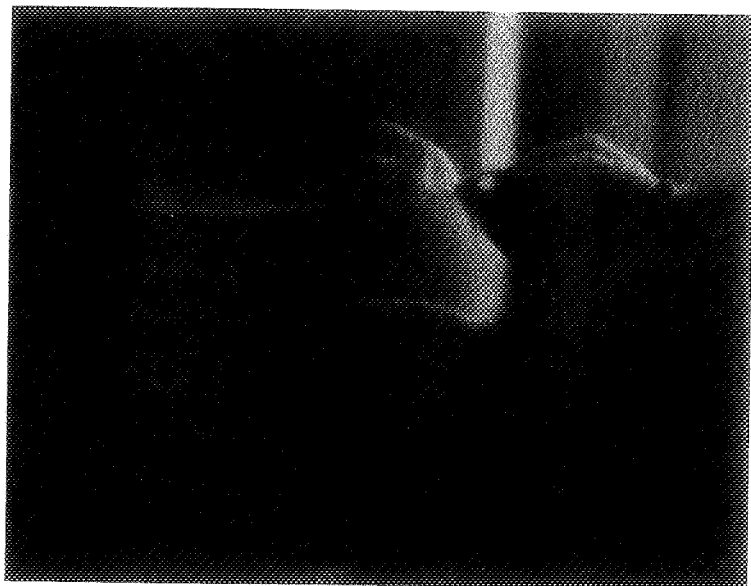
Nella parte terminale dell'episodio, Zofia ed Elzbieta appaiono in auto, sorridenti; la tensione fra di loro si è risolta, finalmente possono godere della loro amicizia. L'auto s'incammina verso l'imbocco di un tunnel, l'atmosfera si fa cupa; lo spettatore, di nuovo, si attende il peggio. Invece, qualche secondo dopo, rivede l'auto con a bordo le due donne all'aperto: è una giornata di sole e Zofia, come aveva promesso, ha condotto Elzbieta a conoscere l'anziano sarto.

Questi ultimi esempi dimostrano come in realtà l'intenzione di Kieślowski sia quella di stupire continuamente lo spettatore, di impedirgli di abbassare i livelli d'attenzione o di considerare scontato l'esito di qualsiasi scena, anche quella che apparentemente può sembrare insignificante. La volontà di condurre il pubblico a spogliarsi delle proprie certezze si gioca anche e soprattutto sul piano formale, è un processo che coinvolge ogni livello dell'opera. Creare l'attesa e poi deluderla, indurre lo spettatore a credere di conoscere l'esito di un'azione per poi stupirlo con un esito inaspettato; sviarlo, indirizzarlo verso interpretazioni che si rivelano, in seguito, sbagliate: su questi elementi si gioca la partita del disorientamento. La riuscita dell'intento di Kieślowski è affidata, quindi, non solo alla collocazione che assume la scena nel contesto del film, al legame ch'essa istituisce con ciò che l'ha preceduta sia a livello esplicito sia a livello implicito; ma, soprattutto, al lavoro di destrutturazione di quelle convenzioni di linguaggio a cui è abituato lo spettatore. Le convenzioni che investono, coprono o, meglio, vestono l'immagine cinematografica – almeno per il modo in cui essa agisce all'interno del contesto del film – generando un orizzonte di attesa, aspettano solo, per Kieślowski, di essere utilizzate per disorientare. Non si tratta di utilizzarle al contrario, poiché istituirebbero un nuovo tipo di linguaggio «alla rovescia», se così si può dire, altrettanto prevedibile di quello corrente, che precluderebbe in partenza ogni possibile effetto di disorientamento. Per Kieślowski si tratta di farne, per così dire, un uso improprio, tra-

sgressivo, insinuante, ma solo in determinate circostanze, lasciando sempre aperto lo spazio per un loro utilizzo «secondo le regole» in altri momenti del film. L'intero impianto di procedure e processi di costruzione e organizzazione dell'opera, nel *Decalogo* ruotano così intorno a ciò che Barthes ha definito «variazione del lavoro di codificazione». È la variante, la declinazione, il continuo farsi e disfarsi del linguaggio, l'impossibilità di decodificarlo immediatamente che disorienta e impone continuamente allo spettatore di mantenere aperto lo spazio del dubbio, del ribaltamento, dell'aggiustamento progressivo, ma sempre provvisorio.

In questo quadro, anche l'utilizzo delle modalità espressive del mezzo cinematografico, della recitazione degli attori (più ancora del contesto) che, in se stesse, orientano le procedure di interpretazione, si fa potente amplificatore del disorientamento.

Valga come esempio la scena del terzo episodio in cui Janusz si trova da solo nel bagno di Ewa. Sulla mensola vicino al lavandino vede un rasoio; con calma, lentezza e movimenti pacati, lo smonta, lo scruta a lungo, ancora lentamente, avvolge la manica della maglia e si scopre il polso. Avvicina la lametta al



polso e la preme sulla pelle. Appare Ewa, fuori della porta, che gli domanda cosa stia facendo. La risposta si fa attendere. Infine si ode la voce di Janusz – «Nulla, mi stavo lavando le mani» – e lo si vede uscire dal bagno.

In questo caso, l'effetto suspense è giocato sull'uso del dettaglio (il rasoio, la pelle del polso in cui sembra affondare la lametta) e sulla recitazione dell'attore (Daniel Olbrychski) che, oltre a non far trasparire alcun indizio dall'espressione del volto, assume gli atteggiamenti e la calma lucida del potenziale suicida. Lo stacco improvviso e l'inquadratura sull'altro personaggio che attende al di là della porta, oltre all'assenza di una risposta immediata, dilatano l'attesa dello spettatore e, contemporaneamente, lo depistano.

Nell'ottavo episodio assume invece un ruolo fondamentale l'uso della panoramica, che dilata inverosimilmente l'attesa dello spettatore, indotto dalla recitazione dell'attrice ad aspettarsi qualcosa di negativo. Zofia si trova nel parco, come ogni mattina sta correndo. Improvvisamente si blocca, volge lo sguardo verso la propria destra, cambia espressione, sembra farsi seria e corrucciata. Una lunghissima panoramica, da destra verso sinistra, mostra molto lentamente il parco, gli alberi, sembra valere come soggettiva; invece, a un certo punto, appare invece in campo la stessa Zofia che, ripresa di spalle, sembra dirigersi con ansia verso una direzione che lo spettatore non può scorgere. In primo piano appare ora Zofia sorridente, un controcampo mostra un contorsionista che, dalla sua scomoda posizione, la guarda altrettanto sorridente e con cordialità le chiede: «Ha visto signora? Le piace?»

Anche il punto di svolta di *Decalogo 5* – il *plot point*, come lo chiama Kieślowski – che rappresenta anche il punto in cui convergono due delle vicende (quella del tassista e quella di Jacek) su cui si fonda la struttura a contrappunto dell'episodio, soggiace alla logica del depistaggio. In questo caso Kieślowski si avvale di un uso fuorviante del dettaglio combinato alla soggettiva che sembrerebbe tradurre visivamente i pensieri del personaggio, i suoi impulsi omicidi. Jacek è seduto in un bar, guarda attraverso il vetro al di là della strada. Vede un poliziotto. La macchina da presa mostra in dettaglio la mano di Jacek resa gonfia



e tumefatta dalla stretta di una corda che, alla vista del poliziotto, egli attorciglia ancora più fortemente.

Di nuovo appare in soggettiva il poliziotto. Sopraggiunge un veicolo della polizia, c'è un cambio di guardia, il poliziotto viene sostituito da un collega. Jacek si distrae, esce dal bar e sale su un taxi e là trova la sua vera vittima. «Ho fatto una specie di gioco con lo spettatore», spiega Kieślowski, «dal momento che, a dire il vero, non c'era abbastanza azione per riempire tutta la storia. Era necessario inserire piccoli fatti, false piste»¹².

Rappresentare l'irrappresentabile, fra l'ovvio e il misterioso

Piccoli fatti diventano il punto d'avvio di un'informazione ingannevole, la vicenda viene frammentata in elementi che appaiono pregni di significati, ma che, invece, si dimostrano inerti, falsificatori, portatori di interpretazioni fuorvianti.

12. H. Niogret, «Entretien avec K.K.» cit.

Nonostante le apparenze, non si tratta di un gioco solitario: ogni interpretazione dello spettatore, il regista l'ha già anticipata; ogni decodificazione, ogni tentare, intuire, sperare, tutti gli scoramenti, le illusioni del pubblico, sono stati, in precedenza, decisi, calcolati, studiati, previsti. «Da un lato gioco con me stesso», afferma Kieślowski, «e dall'altro con lo spettatore. Faccio un movimento e prevedo la sua reazione e, nello stesso tempo, prevedo diverse mosse d'anticipo o di riserva. In questo senso il cinema è molto vicino al gioco degli scacchi»¹³.

L'aspetto ludico del *Decalogo* è stato molto spesso sottovalutato dalla critica, mai, però, dallo spettatore, che ne è invece molto seriamente coinvolto. Si tratta di un gioco che riguarda anche gli aspetti più inquietanti, perturbanti, che si manifestano attraverso particolari a prima vista poco significativi sotto l'aspetto puramente diegetico. La forza del disorientamento, in Kieślowski, è pervasiva, investe anche il segno.

Sono l'insistenza e il gusto del dettaglio, le complesse costruzioni di montaggio che contraddistinguono lo stile, e la drammaturgia di Kieślowski, ad attribuire a piccoli, quasi invisibili segni la funzione terribile di indizi sibillini, oscure forme del presagio; oppure quella di svelare gli aspetti più tormentati e nascosti di uno o più personaggi. (A titolo d'esempio, si potrebbero citare, fra gli altri, *Decalogo 1*, *Decalogo 2*, *Decalogo 8*.)

Anche qui, gioca un ruolo fondamentale l'ambiguità che garantisce gran parte dell'effetto disorientante del segno. Il lavoro di Kieślowski è ancora una volta diretto a destrutturare le convenzioni cinematografiche. Kieślowski opera in questa direzione per spogliare il segno del suo rassicurante bagaglio di depositi interpretativi convenzionalizzati, culturalizzati, se non stereotipati. Egli utilizza principalmente, direbbe Barthes, «segni sganciati»; segni che reinventa e sconnette dai loro significati abituali, attribuendo loro un senso insospettato, inaspettato¹⁴.

13. M. Ciment, H. Niogret, «Le *Décatalogue*: entretien avec K.K.» cit.

14. Su questa tematica si veda il saggio di Liborio Termine sugli scritti di cinema di Roland Barthes in Liborio Termine, *Alfabeti del cinema*, Vallecchi, Firenze 1994.

Nell'oscillazione di senso che inevitabilmente il segno segue, indirizzandosi su questo versante, i significati esplodono, proliferano, si moltiplicano e, pur senza manifestarsi completamente, si insinuano sotterraneamente. Si pensi all'inchiostro che fuoriesce dalla boccetta di vetro nel primo episodio, o, nel secondo, all'ape che esce dal bicchiere. Casi emblematici, nel *Decalogo*. Immagini innocenti, a sé stanti, puri inserti? Eppure il colore scuro dell'inchiostro, la sua liquidità lo rende simile al sangue, e l'effetto visivo che esso produce venendo a contatto con la carta ricorda in maniera impressionante quello dell'acqua che tocca il ghiaccio. E la vischiosità del liquido in cui è immersa l'ape, la fatica dell'insetto, la sua ostinata lotta per la salvezza, sembrerebbero rimandare, insinuare, come molti altri segni del *Decalogo*. Per esempio, le lacrime di cera sulle gote della Madonna Nera di Czestochowa... «Che cosa ci posso fare io se la cera va a gocciolare proprio in quel punto?»¹⁵ commenta, con scaltra e insolente innocenza, Kieślowski.



15. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 28.

Qualcosa stordisce in quelle immagini, qualcosa le deborda. Certo, il contesto agisce su di esse, ma ambiguamente poiché non è sufficiente a direzionarne chiaramente il contenuto. Kieślowski sembra voler mantenere a tutti i costi una sorta di ambiguità insinuante, fornire un accesso diretto al senso senza renderlo esplicito – è questo l'intento nascosto dentro queste immagini. È allora naturale che il disorientamento nasca proprio dalla coniugazione dell'immediatezza comunicativa, quasi elementare, con una sorta di misteriosa sotterraneità di questi segni. Essi sembrerebbero quasi partecipare di quelle proprietà particolari che Barthes attribuisce al «senso ottuso»: «uno sfogliato di senso che lascia sempre sussistere il senso precedente, come in una costruzione geologica»¹⁶; «una specie di *derisione non-negatrice*»¹⁷ volta ad «annebbiare il limite che separa l'espressione dal travestimento, ma anche offrire quest'oscillazione in modo succinto: un'enfasi ellittica, se così si può dire: disposizione complessa, molto scaltra»¹⁸ che «struttura il film senza sovvertire la storia»¹⁹.

È chiaro, quindi, che Kieślowski attribuisce a queste immagini, come del resto all'intero aspetto formale, drammaturgico del film – che s'incarica di orientare e costruire le procedure di senso –, una forte responsabilità, e contemporaneamente ne utilizza tutte le potenzialità, tutte le aperture attraverso quello che ancora Barthes ha definito «senso sospeso». Un senso in grado di provocare delle risposte, senza darle in anticipo, o far scaturire turbamento, muovere inquietudini, scuotere lo spettatore senza offrirgli certezze.

Queste immagini, persino eccentriche rispetto alla storia, determinano tuttavia, nello spettatore, processi tali da porlo nella condizione di sovvertire una pratica di senso naturalistica o, meglio, realistica, pur senza allontanarsi o elidere la realtà stessa, pur senza trasfigurarla.

L'intero processo di codifica svolto da Kieślowski appare, in questo modo, unicamente indirizzato allo spettatore, al suo la-

16. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso* cit., p. 50.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 49.

19. *Ibid.*, p. 58.

voro di interpretazione che è assunto dal regista come condizione necessaria, indispensabile per la costruzione drammaturgica del film. L'aspetto pragmatico, così fondamentale in Kieślowski, è volto, dunque, a stimolare lo spettatore, anzi, a costringerlo a fermarsi, a indugiare, insieme alla macchina da presa (vero e proprio rallentatore psicologico), su quei dettagli pregni di significati – che potrebbero sfuggirgli e che normalmente gli sfuggono – che ora appaiono come gli agenti di un capovolgimento del reale, un capovolgimento rivelatore, epifanico. E, certo, il reale, anzi, la natura, in Kieślowski, appare davvero – per usare un'espressione di Ejzenštejn – non *indifferente*: né insignificante né passiva, ma neppure statica o monotona²⁰. Kieślowski ne coglie tutta la dinamicità, la volubilità, il polimorfismo e li utilizza ancora per destare stupore, per disorientare nuovamente lo spettatore, mettere in dubbio quella verità rivelata di cui quest'ultimo crede d'essersi impossessato. Così, la declinazione dei significati attraverso immagini simili, ma non uguali, in grado di fornire l'espressione di uno stesso contenuto in forme diverse, molteplici, sembra vincolarli strettamente a un'inquietudine, a un'incertezza, a una sorta di provvisorietà che minacciano sempre di smentirli e di annullarli.

Ma, a livello profondo, inconscio, «declinare» vuol dire soprattutto cogliere l'unitarietà, riproporre uno stesso significato e, allo stesso modo, «variare» significa, in realtà, reiterare. Kieślowski,

20. Sulle modalità di rappresentazione del reale in Kieślowski ha riflettuto Lino Micciché: «Il 'cinematografo', ha scritto un maestro della Settima Arte, si distingue dal più corrente e corrico 'cinema', perché ricomponne il reale senza 'spiegarlo'. Valorizza le immagini non attraverso la loro composizione; accosta le cose che si è soliti tenere distinte; non rappresenta il mistero degli oggetti e delle persone copiandoli fotograficamente, ma cogliendone le leggi segrete; offre attraverso il dettaglio, la verità dell'insieme. Forse perché il laico spiritualismo di Kieślowski è uno dei pochi che possa essere in qualche modo avvicinato al pur diverso spiritualismo di Bresson, queste definizioni sembrano adattarsi anche al film del cineasta polacco: un cinema, fra i pochi, lontano dal chiasso ricattatorio e dalla volgarità gestuale degli schemi dominanti. E dove il dramma non nasce dalla rappresentazione mimetica del reale, ma dal progressivo accostamento di elementi non drammatici» (in Mario Sesti [a cura di], *Krzysztof Kieślowski*, Dino Audino Editore, Roma 1996, p. 59).

lowski, infatti, fa tutt'altro che complicare la percezione della realtà; a dire il vero, mette in atto un vero e proprio processo di semplificazione, di riduzione del superfluo e dell'incongruo. La ripetizione, infatti, non esprime tanto la serialità, quanto, ancora una volta, quella ciclicità che è presupposto oltre che manifestazione dell'esistenza di un «ordine». La conseguenza diretta di tutto ciò investe non solamente o non tanto la composizione interna dell'immagine, ma i rapporti che essa intrattiene e istituisce con le sue «reiterazioni variabili» e tocca, quindi, l'idea stessa d'immagine. Non è un caso che Kieślowski ami aprire gli episodi del *Decalogo* con immagini che valgono come sintesi estrema del tema, il quale appare quasi sottoposto a una trasformazione, una riduzione in simbolo. Queste diverse procedure – la semplificazione, la sintesi, ma soprattutto la reiterazione – muovono, ovviamente, di pari passo verso l'astrazione.

Quelle immagini simili, che sembrano rincorrersi, corrispondersi, senza mai richiamarsi esplicitamente, sono messe in relazione, raffrontate da un montaggio che, pur operando secondo un metodo profondamente diverso, richiama, nelle intenzioni d'astrazione appunto, il principio drammatico esposto da Ejzenštejn.

La drammaturgia visiva sembra comporsi, in Kieślowski, soprattutto intorno a una sorta di *montaggio delle ricorrenze visive* che s'incarica di organizzare le immagini indiziarie e le loro «reiterazioni variabili» non secondo un ordine intelligibile, ma secondo equivalenze ipotetiche, corrispondenze e consonanze potenziali, pronte a esplodere, a operare in senso astratto. Il montaggio, in questo quadro, pur rimanendo, se così si può dire, elusivo, aleatorio, sintetizza, compone e orienta, ampliandole, le procedure di senso poste dalla ripresa. Immagini dalla forte risonanza interna, che già possiedono, contengono e avviano processi d'astrazione, ricevono, dal lavoro di montaggio svolto da Kieślowski, una forte propulsione, una sorta di irraggiamento a eco del senso. Ma quest'amplificazione, anche caotica, se si vuole, è ancora e di nuovo disorientante, e non a caso predispone lo spettatore a un'intuizione, di senso, di significati e contenuti, più che a un loro chiaro e preciso riconoscimento; sostituisce la *conoscenza*, l'*intelligenza* e le loro rigide categorie, con un'*accesso diretto, radicale, sensibile*.

È forse questo, secondo Kieślowski, il mezzo più consono alla rappresentazione dell'esperienza del reale, ma anche dell'Altro.

Quanti sono, nel *Decalogo*, i gesti di due o più personaggi che si ripetono, si rispecchiano, si rispondono e si corrispondono? Sono messi in relazione, per esempio, quello del primario di *Decalogo 2* che accarezza una pianta e quello di Dorota che ne distrugge un'altra; o, in *Decalogo 8*, il gesto ossessivo di raddrizzare il quadro del salotto, che accomuna Zofia ed Elzbieta; o, ancora, nel *Decalogo 6*, i gesti del voyeurismo in cui sono sorpresi, in tempi diversi, Tomek, Magda, la madre di Marcin; infine, nel *Decalogo 5*, il gesto di trascinare dietro di sé qualcosa di inerte, un gesto che accomuna Jacek e l'avvocato Piotr.

Eppure sembrerebbe essere ingiustificata questa insistenza del dettaglio, questa forma seconda di *montaggio delle ricorrenze visive* che investe gesti senza finalità apparente. Che senso ha cogliere ciò che sfugge all'intenzione? Può servire a tradurre una sensazione, una psicologia, un'interiorità? Non è nell'azione e in quella che esprime un'intenzione, appunto, che queste si manifestano? Non è nel corpo che si iscrivono? Ma se il corpo è sempre, nel *Decalogo*, campo retorico dove domina la figura della reticenza e se l'azione sfugge all'intenzione, dove rintracciare allora il senso?

Kieślowski, ancora una volta, pretende dallo spettatore ch'esso si scontri brutalmente contro l'ambiguità, il caos apparente della superficie, e pretende anche che, dal disorientamento che ne consegue, scaturisca l'intuizione di un ordine nascosto, multiforme, volubile, ma pur sempre saldo, inscalfibile, misterioso. Ancora una volta, il senso, in Kieślowski, è legato ai sensi.

L'esteriorità non esiste.²¹

Per me è importante che il primo livello ad essere investito sia quello delle emozioni e delle sensazioni. Se mi riesce di avvicinarmi allo spettatore a questo primo livello, allora, solo successivamente potrò intavolare con lui una discussione su diversi temi. Il traguardo

21. H. Niogret, «Entretien avec K.K.» cit.

è quello di catturare ciò che è dentro di noi, ma non c'è modo di filmarlo. È probabilmente l'unico soggetto in assoluto. [...] La letteratura può farlo, il cinema no, perché non ne ha i mezzi... non è abbastanza ambiguo. Ma, allo stesso tempo, quando è troppo esplicito, diventa ambiguo. Sono alla ricerca continua del giusto equilibrio fra l'ovvio e il misterioso.²²

E trova quel giusto equilibrio in una sfera che sfugge alla contraddizione, e le sfugge proprio perché l'accoglie. È la sfera dell'intuizione, quella che rende possibile allo spettatore quell'accesso diretto, radicale, sensibile di cui si diceva poc'anzi. È l'esperienza diretta, sensibile appunto, che permette a Kieślowski di trovare l'equilibrio fra due opposti in contraddizione: «l'ovvio» e «il misterioso». L'«ovvio» è il tramite più semplice e immediato per garantire l'adesione assoluta e «innocente» dello spettatore al film, al personaggio. Il «misterioso» è ciò che si insinua sotteraneamente, ciò che fa sorgere e muovere domande, pensieri.

E dunque, nella rappresentazione del personaggio, l'«ovvio» è nella semplicità assoluta, naturale delle azioni senza intenzione in cui è colto; azioni che lo spettatore scruta e spia quasi passionalmente: un gesto, un tic, una mania, o il toccare e guardare sempre un certo oggetto (inteso come ciò in cui si proietta e si riflette la vita interiore di un personaggio). Il «misterioso» è nella reiterazione di quelle stesse azioni, una reiterazione organizzata dal *montaggio delle ricorrenze visive* che insinua nello spettatore un sentire, un'intuizione muta.

Ma cosa intuisce lo spettatore?

Egli è messo nella condizione di fare esperienza diretta non tanto degli stati emotivi dell'istante o della vita interiore del momento di un personaggio – ogni uomo ama, odia, ha reazioni e sentimenti simili a quelli di un altro, e in genere li manifesta nello stesso modo –, quanto piuttosto di ciò che rende unica l'interiorità di un personaggio. Egli scopre così, non la sensazione – o non solo quella – che si esprime nell'immediatezza, ma qualcosa di molto più ampio, vasto, pervasivo: ciò che genera, di-

22. *10 principi per non fare solo cinema*, in M. Sesti, *Krzysztof Kieślowski* cit., p. 7.

sponde e orienta la sensazione stessa, ossia il sentimento o, meglio, il «sentimento del mondo», che altro non è se non la manifestazione di un'individualità, di un'Identità. Ciò che ha formato e plasmato quelle azioni senza intenzione che si ripetono e si rispecchiano all'infinito, ciò che ha generato quel modo di sentire e vivere, di entrare in rapporto con il mondo, esprime l'Identità profonda di un personaggio. Difficilmente tutto ciò può essere espresso con la parola. Non a caso, Kieślowski è solito mostrare, attraverso il dettaglio reiterato sull'azione senza finalità, ciò che solo in un secondo momento fa emergere e spiega attraverso il dialogo – elemento usato con parsimonia, ma colmo di significati e sempre realistico.

E tuttavia Kieślowski vuole spingere oltre la ricerca sull'Identità, sull'interiorità; vuole inoltrarsi verso la sensibilità più sommersa e sotterranea, quella che sconfinava nel presentimento, nella premonizione, e accoglie fenomeni semplici e quotidiani ma evanescenti, sfuggenti, e perciò difficili da catturare e da definire.

«Il regno delle superstizioni, delle predizioni, dei presentimenti, dell'intuizione, dei sogni, fa parte della vita più profonda dell'essere umano, ed è la cosa più difficile da filmare.»²³

Sotto la grande lente, il paradosso

Decalogo 9 si apre proprio con il sogno, la premonizione, il presentimento. Anna esce violentemente dal sonno urlando: «Roman! Roman!» Roman, in quello stesso istante, sta scoprendo una verità terribile dal proprio collega medico che l'ha appena visitato: in futuro non potrà mai più avere rapporti sessuali. Roman giunge sotto casa, ma esita, non vuole salire dalla moglie. Mentre è immobile, sotto la pioggia, Anna gli appare davanti: esce dal portone del palazzo, gli si avvicina e, abbracciandolo, lo conduce al riparo dall'acqua scrosciante.

Giunti in casa, cenano a lume di candela. Roman vorrebbe

confidarsi con la moglie. Anna, che ha già intuito cosa le vuole dire Roman, non si sente pronta ad affrontare quella verità, lo interrompe, cambia discorso, infine, in camera da letto, dice: «Allora dimmi, dimmi tutto, adesso non ho più paura». La risposta non si fa attendere, esplose perentoria: «Me lo ha detto chiaramente: non ho nessuna chance per il futuro. Nessuna». Anna ribatte: «Tu mi ami ancora?» Roman non risponde. «Mi ami oppure no?» insiste Anna. «Anche se mi ami, tu hai paura di dirmi che mi ami, ma l'amore non è un po' di ginnastica nel letto una volta alla settimana.» «È anche quello», risponde Roman. Anna si allontana: «Quella è biologia. È in fondo al cuore che si trova l'amore e non in mezzo alle gambe». La voce di Roman si fa spezzata: «Bisognerà che ti cerchi qualcuno, se non ce l'hai già». «No, non ce l'ho», risponde Anna.

Il mattino seguente, mentre va al lavoro, Roman scorge, davanti a casa, un giovane dirigersi verso il portone. Anna, alla finestra, osserva. Roman si nasconde in auto, cerca di non farsi notare. Il giovane, accortosi della sua presenza, ha una titubanza, poi entra nel portone.

L'amore, in questo film, è più che mai mostrato in tutta la sua ambiguità inquietante, oscura, quasi misteriosa. Kieślowski conduce lo spettatore dentro la trappola, il labirinto del sentimento. La menzogna, la pietà, l'egoismo, il senso di colpa, l'angoscia, il dubbio, la gelosia, la scoperta del tradimento, quella della mancanza di sentimento, la scissione lacerante tra fisicità e amore, rappresentano le diverse tappe del viaggio nel labirinto e nei suoi meandri più terribili e angusti.

Che cosa lega in realtà Anna e Roman? Sarà la ricerca e la sensazione indicibile di trovarsi dinanzi all'irreversibile a svelarlo, spietatamente.

Il nono Comandamento riguarda la purezza dei pensieri. La storia non è importante. Il fatto che la donna tradisca il marito non è importante. Avrebbe potuto non tradirlo. Il tradimento è l'aneddoto, il motore dell'azione. Ma la gelosia che assale il protagonista, è il vero soggetto, l'impurità dei pensieri. «Non desiderare la donna d'altri», significa che bisogna desiderare la propria. Siccome egli non

23. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 194.

desidera la propria donna, si lascia rodere da una terribile gelosia. Se lei non l'avesse tradito, egli non sarebbe stato meno geloso.²⁴

Decalogo 9 costituisce una sorta di coronamento formale del ciclo.

È l'episodio in cui l'equilibrio fra gli elementi indiziari, l'allusività delle analogie tematiche si fondono con l'uso della forma drammaturgica e raggiungono una pienezza che anticipa tutta l'opera successiva di Kieślowski; è anche quello in cui appaiono, in germoglio, la maggior parte dei temi e delle figure più note e ricorrenti. La giovane paziente di Roman richiama la protagonista della *Doppia vita di Veronica*: è una cantante lirica che teme che il suo cuore non sia abbastanza forte per cantare le musiche del compositore Van der Budenmajer. («È il compositore olandese della fine del Diciannovesimo secolo che preferisco», ha detto Kieślowski. «Non esiste; lo abbiamo inventato molto tempo fa. E, naturalmente, Preisner [che ha musicato tutti i film di Kieślowski da *Senza fine* in poi]; dice che i suoi lavori furono scritti da Van der Budenmajer, che ha persino una data di nascita e una data di morte.»²⁵)

Anche il tentato suicidio di Roman, la scoperta del tradimento (visivamente rappresentata attraverso il riquadro di una finestra illuminata in cui si stagliano delle ombre, come in *Film bianco*, o lo spiraglio attraverso cui si spia, come in *Film rosso*) e dell'assenza dell'amore saranno sviluppati e approfonditi, soprattutto in *Film blu*. L'impotenza sessuale maschile sarà di nuovo argomento di *Film bianco*. L'intercettazione telefonica e il telefono come oggetto che ricorre – sempre in primo piano – per annullare le distanze fisiche e non, assume l'ambiguità di essere, allo stesso tempo, il tramite che unisce e l'amplificatore dell'assenza.

La perfezione formale di *Decalogo 9* è data soprattutto dallo straordinario lavoro sulla fotografia compiuto da Kieślowski insieme a Piotr Sobocinski (che aveva già lavorato nel terzo episodio).

24. M. Ciment, H. Niogret, «Le Décalogue: entretien avec K.K.» cit.

25. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 231.

Afferma Kieślowski:

L'idea migliore che ebbi durante la realizzazione del *Decalogo* fu quella che ognuno dei dieci film fosse affidato ad un direttore della fotografia diverso.²⁶

Ho creduto opportuno differenziare le convenzioni drammaturgiche, scegliendo diversi direttori della fotografia che hanno restituito diversi stili di immagine e di racconto.²⁷

Pensavo che queste dieci storie dovessero essere narrate in modo diverso... Tuttavia questi film sono, nel complesso, estremamente simili visivamente, anche se sono così diversi. Mi sembra che ciò sia la prova dell'esistenza di qualcosa che potremmo definire lo spirito della sceneggiatura. Se un direttore della fotografia è intelligente e ha talento, lo sente e questo spirito penetra in qualche modo nel film e – nonostante la macchina da presa e l'impianto luci – ne determina l'essenza.²⁸

L'ossessione e il crescendo angoscioso di Roman emergono, anche qui, attraverso il dettaglio e la sua ricorrenza. Lo sportello del cruscotto dell'auto in cui ha trovato il quaderno di fisica dell'amante della moglie si apre in continuazione, a ogni frenata, producendo un rumore sgradevole. È la forma visiva che assume il pensiero ossessivo di Roman (anche l'imbuto con cui versa la benzina nell'auto del primario), ed è la forma sonora che esprime la durata temporale di una tortura insopportabile, estenuante. Ma anche l'odio contro se stesso e il proprio corpo umiliante ha un corrispettivo visivo: è la ripresa di Roman in campo medio, di spalle, in sella alla bicicletta, che ripetutamente salta sul fondo stradale sconnesso; è il suo volto sfinito dalla fatica di un esercizio fisico auto-punitivo. Poi, la lucidità fredda dell'ossessione, della follia, traspare dal volto impassibile di Roman, intento a costruire, con cura e calma disarmanti, l'appa-

26. *Ibid.*, p. 158.

27. M. Fabbri, *Una trilogia per sperare* cit., p. 317.

28. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 158.

recchio per spiare le telefonate di Anna; oppure quando è preso dalla ricerca di un indizio nella borsa di lei; oppure ancora mentre è intento a frugare nell'appartamento dove la moglie incontra l'amante. Infine, il culmine della disperazione: Roman perso in un abisso di sofferenza, seduto sulle scale, immerso nell'oscurità, tiene la testa fra le mani; e poi, nel bagno, rannicchiato, prostrato a terra, senza forze, senza più nulla di umano.

A Roman viene spesso associata una soggettiva in cui l'immagine appare ristretta, rigidamente delimitata ai margini. Uno sguardo che sembra provenire da un interno angusto (tana o trappola?) da cui osserva il mondo e l'Altro. La limitatezza della sua visuale, del campo visivo che mostra l'incontro di Anna con l'amante, si fa addirittura opprimente, impedisce di vedere chiaramente elementi pregnanti che sono solo intravisti.

I giochi di luce e la geometria degli spazi, la messa in inquadratura si fanno portatori del senso emotivo delle scene e, amplificandolo, assumono una funzione drammaturgica fondamentale nel film.

Il passaggio fluido dalla falsa soggettiva all'oggettiva sul riflesso di un vetro o di uno specchio sembrerebbe dare aspetto virtuale a ciò che si è mostrato come reale, quasi lo si volesse negare per mantenere salda quella dialettica ambigua fra verità e finzione tanto cara a Kieślowski. Emblematica, in questo senso, la scena in cui Roman rivede Anna dopo aver compreso d'essere tradito. L'immagine di Anna sembra essere evanescente allo spettatore. Essa è colta di riflesso, in uno specchio, voltata di spalle mentre si rivolge al marito, ma, contemporaneamente, appare anche in un'immagine reale, mentre guarda altrove rispetto a Roman, che lo spettatore scorge solo di riflesso in quello stesso specchio.

Nella scena iniziale in cui Anna e Roman si trovano nel letto, gioca poi un ruolo fondamentale l'uso attento della luce e del primo piano. La luce che timidamente irrompe nella penombra in cui sono immersi i personaggi sfiora le superfici dando rilievo alle forme. La messa a fuoco insinua immediatamente il dubbio, svela le espressioni meste e disilluse, quasi inerti, dei volti di Roman e Anna che invece stanno pronunciando parole di speranza.

L'utilizzo della sfocatura rafforza e insiste ancora sulla mancanza di volontà o sull'incapacità di vedere l'Altro. Roman, immobile, perso nella pioggia sotto casa, guarda dal vetro dell'automobile la finestra di casa che sembra quasi dissolversi nel buio. Anna, dietro il vetro di quella stessa finestra, il mattino seguente, guarda Roman dall'alto perdere corpo e consistenza, quasi sciogliersi, mentre si allontana per andare al lavoro.

I volti dei personaggi, come spesso accade in *Decalogo*, seguendo una scelta luministica che dà all'opera un'inconfondibile impronta formale, sembrano affiorare dall'oscurità; penombre e luci a effetto su parte del volto, sugli occhi o sulla bocca dei personaggi compongono un'immagine di forte suggestione emotiva. «Ogni uomo, quando è osservato, presenta sempre un lato chiaro e uno oscuro»²⁹, dice Kieślowski.

E ancora i volti, secondo un'altra delle costanti del *Decalogo*, sono spesso colti con lo sguardo perso nel nulla – una reminiscenza dei tempi della Scuola di Łódź, quando, dice, «i miei soggetti preferiti erano persone vecchie o stravolte, con lo sguardo fisso nel vuoto, che sognavano o pensavano a come avrebbe potuto essere la loro vita, rassegnate tuttavia ad accettare le cose così com'erano»³⁰ –; oppure ripresi attraverso il vetro. Un vetro che non rappresenta un velo di pudicizia posto da chi osserva, ma, al contrario, un invito ammiccante e spietato ad andare «oltre». È anzi questo il paradosso del vetro: un filtro che preserva non l'osservato, ma l'osservatore: un alibi che lo sollecita e lo esorta a incursioni ancora più profonde: quelle del primo piano.

Il primo e il primissimo piano assumono, nel *Decalogo*, una durata tale da scardinare totalmente le convenzioni drammaturgiche più accreditate, dilatando inverosimilmente il tempo e, quindi, anche l'atto stesso del «guardare».

Ma, come s'è detto, «guardare» va molto oltre l'osservare, lo scrutare³¹; l'accezione stessa assunta dal termine, in Kieślowski, sembrerebbe legittimare un'esistenza indipendente, quasi auto-

29. *Il profumo dell'aria* cit., p. 10.

30. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 53.

31. Sui processi della visione, cfr. Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononau-
ta*, Marsilio, Venezia 1997.



noma a quei primi piani apparentemente insistenti e, allo stesso tempo, invadenti.

Ma cosa vuole trovare Kieślowski, con quei primi piani? E cosa trova? Forse l'essenza dei suoi personaggi e, magari, quella di ogni uomo, non senza provare qualche tremore. Il pensiero corre alle parole di Kundera:

Fu preso da uno strano malessere, guardava la ragazza e gli sembrava che le sue idee non fossero in realtà che qualcosa di *incollato* al suo destino, e che il suo destino non fosse che qualcosa di *incollato* al suo corpo, la vide come una mescolanza fortuita di un corpo, di idee e di una biografia, una mescolanza inorganica, arbitraria, labile.³²

Il primo piano, tanto quanto il soffermarsi continuo su azioni senza intenzione, diventa, in Kieślowski, lo strumento per scavare nelle profondità più remote del personaggio, coglierne o raccogliarne l'Identità. Da Balász in poi, è noto che il primo piano tradisce anche il più piccolo gioco dei muscoli, ogni più tenue smorfia, s'insinua nelle pieghe, nelle rughe del volto e in quelle dell'interiorità. Svela, con estrema tensione, l'invisibile sofferenza o la gioia incontrollabile di un istante che si celano dietro quella rigidità apparente, quell'immobilità del corpo che per il *Decalogo*, come s'è detto, potrebbero essere definite «reticenza». Attraverso il primo e il primissimo piano, la macchina da presa coglie ogni vibrazione, ogni cedimento, ogni più sottile tradimento della micromimica facciale. Perciò Kieślowski è lì, pronto a catturarli, a rubarli, verrebbe da dire, trasformando, questa volta, non il corpo, ma il volto e la sua fisionomia, in vero campo retorico. Un volto che sottopone a un durissimo esercizio di controllo, di calibrazione, ancora di reticenza; «una cosa che deprime follemente gli attori, specie chi non ha mai lavorato con me»³³, dice.

L'obiettivo è ancora quello di cogliere ciò che sfugge all'intenzione e, per raggiungerlo, il regista deve condurre l'attore a spogliarsi il più possibile della tecnica, della maschera.

32. M. Kundera, *L'arte del romanzo* cit., p. 48.

33. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 34.

La mia mira è quella di trovare degli attori la cui personalità confini il più possibile con quella del personaggio che ho creato. Il lavoro vero e proprio per me consiste nel condurre l'attore verso il personaggio, nel metterlo in grado di estrinsecare i tratti della sua personalità comuni al personaggio. Gli do quanta più libertà possibile. Gli lascio anzi una libertà assoluta di vivere il suo personaggio, di appropriarsi delle sue abitudini, dei suoi atteggiamenti, e di contaminarlo con il suo mondo interiore, piuttosto che di imitarlo con le proprie virtù tecniche.³⁴

E non è certo una libertà facile, questa; impone calore e lirismo, ma, al tempo stesso, anche immobilità, controllo e precisione portati all'estremo; qualità che si ottengono per una sorta di simbiosi, anzi, di osmosi con il personaggio, il quale dovrebbe affiorare spontaneamente.

Faccio di tutto per stare il più vicino possibile ai protagonisti. Più invecchio, più cerco di farlo. E questo anche nel senso della presenza fisica... Quanto più mi attira l'intimo, tanto più mi avvicino, è ovvio. Mi devo fare sempre più sotto perché ciò che mi interessa è negli occhi, nella bocca, nella smorfia, nella parola. Si trova in tutto ciò che è dannatamente intimo. L'intimità è quel qualcosa che l'uomo vuole occultare, e dunque la macchina da presa è sfrontata, usurpatrice, villana a volere entrarvi... Ma mi avvicino sempre di più anche mediante la macchina da presa. La macchina si fa sempre più sotto ed io utilizzo obiettivi sempre più lunghi o piuttosto mi avvicino. E mi avvicinerei ancora se disponessi di buoni microfoni e di una macchina da presa più silenziosa.³⁵

E tuttavia, di lì a qualche anno, sarà destinato a scoprire che quanto più potente è il microscopio che osserva la realtà e l'interiorità o l'intimità, come la definisce, tanto più esse tentano di sfuggire, si fanno evanescenti. Sotto la grande lente «kiesłowskiiana» che, con inesorabile scansione, sonda gli abissi e le profondità più remote, si nasconde il paradosso, forse l'unico, vero

34. *Il profumo dell'aria* cit., p. 15.

35. M. Furdal, *Perché siamo qui?* cit., p. 34.

paradosso terminale: dopo più di duemila anni, l'uomo deve ancora o, di nuovo, ammettere, come Socrate, di «sapere di non sapere».

Eppure qualcosa rimane...

Incontrai una donna a Berlino che mi riconobbe perché in quel periodo era stato distribuito *Non desiderare la donna d'altri*. La donna mi riconobbe e iniziò a piangere. Aveva cinquant'anni. Mi ringraziò profondamente dicendomi che in seguito ad un litigio non parlava più con la figlia da cinque o sei anni, anche se vivevano nello stesso appartamento. Si rivolgevano la parola solo per dirsi dove erano le chiavi o che non c'era il burro. Il giorno prima erano state a vedere il mio film e la figlia l'aveva baciata per la prima volta dopo tutto quel tempo. Sicuramente domani litigheranno di nuovo e quello che è successo non avrà più alcun significato per loro, ma se sono state meglio per cinque minuti – o se almeno la mamma si è sentita più felice – allora è già abbastanza. È valsa la pena di fare il film per quei cinque minuti. Fu importante realizzare il film per quel bacio, per quella donna. Molte persone dopo aver visto *Non desiderare la donna d'altri* mi chiesero: «Come fai a sapere che è così?» Oppure: «Hai plagiato la mia vita. Come fai a conoscermi?» Oppure la storia di quella ragazza. A un incontro proprio alle porte di Parigi, una ragazza di quindici anni venne verso di me e mi disse che aveva visto *La doppia vita di Veronica* per tre volte e voleva dirmi una sola cosa: si era resa conto che l'anima esiste. Era valsa la pena di fare un film per questa ragazza. Era valsa la pena lavorare per un anno intero, sacrificare tutto il denaro, l'energia, il tempo, torturarsi, annientarsi, prendere migliaia di decisioni, per far sì che una ragazza, a Parigi, si rendesse conto che l'anima esiste. Mi piacciono gli spettatori che dicono che il film parla di loro, o che significa qualcosa per loro e quelli che dicono che il film ha cambiato qualcosa in loro. Questi sono gli spettatori che amo. Non ce ne sono molti, ma forse ce ne sono alcuni.³⁶

36. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski* cit., p. 214-215.

Appendici

I FILM DEL *DECALOGO*

Titolo: Decalogo 1. Io sono il Signore Dio tuo. Non avrai altro Dio al di fuori di me.

Titolo originale: Dekalog, jeden.

Origine: Polonia.

Anno: 1988-1989

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Wiesław Zdort

Operatore: Jerzy Rudziński

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Małgorzata Jaworska

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Henryk Baranowski (Krzysztof), Wojciech Klata (Pawel), Maja Komorowska (Irena), Artur Barciś (l'uomo vestito di pelli), Maria Gładkowska (la ragazza), Ewa Kania (Ewa Jezierska), Aleksandra Kisielewska (la donna), Aleksandra Majsiuk (Ola), Magda Sroga-Mikolajczyk (giornalista), Anna Smal-Romańska (la donna sul lago), Maciej Sławiński (il direttore), Piotr Wyrzykowski (ragazzo sul lago), Bożena Wróbel (insegnante)

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: 53'

Formato: 35 mm, colore

Titolo: Decalogo 2. Non nominare il nome di Dio invano.

Titolo originale: Dekalog, dwa.

Origine: Polonia

Anno: 1988-1989

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Edward Kłosiński

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Malgorzata Jaworska

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Krystyna Janda (Dorota), Aleksander Bardini (il primario), Olgierd Łukaszewicz (Andrzej), Artur Barciś (giovane medico), Stanislaw Gawlik (il postino), Krzysztof Kumor (il ginecologo), Maciej Szary (il guardiano), Krystyna Bigelmajer (la segretaria), Karol Dillenius (un malato), Ewa Ekwińska (la signora Basia), Jerzy Fedorowicz (Janek), Piotr Siejka (medico), Aleksander Trabczyński

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di Produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: 57'

Formato: 35 mm, colore

Titolo: Decalogo 3. Ricordati di santificare le feste.

Titolo originale: Dekalog, trzy

Origine: Polonia

Anno: 1988-1989

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Piotr Sobociński

Operatore: Dariusz Panas

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Nikodem Wolk-Laniewski

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Daniel Olbrychski (Janusz), Maria Pakulnis (Ewa), Joanna Szczepkowska (la moglie), Artur Barciś (il conduttore del tram), Krystyna Drochocka (la zia), Krzysztof Kumor (il medico), Dorota Stalińska (la donna), Zygmunt Fok (un uomo anziano), Jacek Kalucki (il poliziotto), Barbara Kolodziejska (direttrice), Maria Krawczyk (suocera di Janusz), Jerzy Zygmunt Nowak (medico), Piotr Rzymyszkiewicz (ragazzo), Włodzimierz Rzewczycki (prete), Włodzimierz Musiał (uomo), Henryk Baranowski (Krzysztof)

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di Produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: 56'

Formato: 35 mm, colore

Titolo: Decalogo 4. Onora il padre e la madre.

Titolo originale: Dekalog, cztery

Origine: Polonia

Anno: 1988-1989

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Krzysztof Pakulski

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Malgorzata Jaworska

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Adrianna Biedrzyńska (Anka), Janusz Gajos (Michał), Artur Barciś (il giovane con la canoa), Adam Hanuszkiewicz (il professore), Jan Tesarz (il tassista), Andrzej Blumenfeld (amico di Michał), Tomasz Kozłowicz (Jarek), Elżbieta Kilarz (madre di Jarek), Helena Norowicz (dottoressa)

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di Produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: 55'

Formato: 35 mm, colore

Titolo: Versione televisiva: Decalogo 5. Non uccidere. Versione cinematografica: Breve film sull'uccidere.

Titolo originale: Versione televisiva: Dekalog, pięć. Versione cinematografica: Krótki film o zabijaniu

Origine: Polonia

Anno: 1987

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Sławomir Idziak

Operatore: Jerzy Rudziński

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Malgorzata Jaworska

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Mirosław Baka (Jacek), Krzysztof Globisz (Piotr), Jan Tesarz (il tassista), Zbigniew Zapasiewicz (il capo della commissione), Barbara Dziekan-Vajda (la cassiera), Aleksander Bednarz (il boia), Jerzy Zass (diret-

tore del carcere), Zdzisław Tobiasz (il giudice), Artur Barciś (l'operaio con la tuta arancione), Krystyna Janda (Dorota), Olgierd Łukaszewicz (Andrzej)

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di Produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: 57' versione televisiva; 85' versione cinematografica

Formato: 35 mm, colore

Titolo: Versione televisiva: Decalogo 6. Non commettere atti impuri. Versione cinematografica: Breve film sull'amore

Titolo originale: Versione televisiva: Dekalog, sześć. Versione cinematografica: Krótki film o miłości.

Origine: Polonia

Anno: 1987

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Witold Adamek

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Nikodem Wolk-Laniewski

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Grażyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwińska (la madre di Marcin), Artur Barciś (il giovane con le valigie), Sławomir Gawlik (il portalettere), Piotr Machalica (Roman), Rafał Imbrow (l'uomo barbuto), Jan Piechociński (l'uomo biondo), Malgorzata Rożniatowska (direttrice dell'ufficio postale), M. Chojnacka, T. Gradowski, K. Koperski, J. Michalewska, E. Ziolkowska

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di Produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: versione televisiva: 55'; versione cinematografica: 87'

Formato: 35 mm, colore

Titolo: Decalogo 7. Non rubare.

Titolo originale: Dekalog, siedem.

Origine: Polonia

Anno: 1988-1989

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Dariusz Kuc

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Nikodem Wolk-Laniewski

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Anna Polony (Ewa), Maja Barelkowska (Majka), Władysław Kowalski (Stefan), Bogusław Linda (Wojtek), Bożena Dykiel (bigliettaia), Katarzyna Piowowarczyk (Anja), Stefania Błońska (guardarobiera), Dariusz Jabłoński (ragazzo), Jan Mayzel (Grzegorz), Mirosława Maludzińska (segretaria), Ewa Radzikowska (la bigliettaia), Wanda Wróblewska (l'impiegata)

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di Produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: 55'

Formato: 35 mm, colore

Titolo: Decalogo 8. Non dire falsa testimonianza.

Titolo originale: Dekalog, osiem

Origine: Polonia

Anno: 1988-1989

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Andrzej Jarosiewicz

Operatore: Tomasz Suprowicz, Piotr Jaszczuk

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Wiesława Dembińska

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Maria Kościalkowska (Zofia), Teresa Marczevska (Elżbieta), Artur Barciś (lo studente), Tadeusz Lomnicki (il sarto), Bronisław Pawlik (uomo), Wojciech Asiński (studente), Marek Kepiński (uomo con il berretto), Janusz Mond (il marito), Marian Opania (il decano), Krzysztof Rojek (contorsionista), Wiktor Sanejko (studente), Ewa Skibińska (ragazza), Wojciech Starostecki (studente), Jacek Strzemzalski (guardiano), Hanna Szczerkowska (giovane donna), Anna Zagórska (ragazza)

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: 55'

Formato: 35 mm, colore

Titolo: Decalogo 9. Non desiderare la donna d'altri.

Titolo originale: Dekalog, dziewięć

Origine: Polonia

Anno: 1988-1989

Regia: Krzysztof Kieślowski
 Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz
 Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz
 Fotografia: Piotr Sobociński
 Scenografia: Halina Dobrowolska
 Musica: Zbigniew Preisner
 Suono: Nikodem Wolk-Laniewski
 Montaggio: Ewa Smal
 Interpreti: Ewa Błaszczyk (Hanka), Piotr Michalica (Roman), Artur Barciś (il giovane in bicicletta), Jan Jankowski (Mariusz), Jolanta Pietek-Górecka (Ola), Katarzyna Piwowarczyk (Ania), Jerzy Trela (Mikolaj), Malgorzata Boratyńska (infermiera), Renata Berger (amica), Janusz Cywiński (primario), Joanna Cichón (amica), Sławomir Kwiatkowski (padrone dell'officina), Dariusz Przychoda (Janusz)
 Produzione: Telewizja Polska
 Direttore di Produzione: Ryszard Chutkowski
 Studi: Tor
 Durata: 58'
 Formato: 35 mm, colore

Titolo: Decalogo 10. Non desiderare la roba d'altri.

Titolo originale: Dekalog, dziesięć

Origine: Polonia

Anno: 1988-1989

Regia: Krzysztof Kieślowski

Soggetto: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Sceneggiatura: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Fotografia: Jacek Blawut

Operatore: Jerzy Rudziński

Scenografia: Halina Dobrowolska

Musica: Zbigniew Preisner

Suono: Nikodem Wolk-Laniewski

Montaggio: Ewa Smal

Interpreti: Jerzy Stuhr (Jerzy), Zbigniew Zamachowski (Artur), Henryk Bista (il padrone del negozio), Olaf Lubaszenko (Tomek), Maciej Stuhr (Piotrek), Jerzy Turek (esperto), Anna Gornostaj (infermiera), Henryk Majcherek (presidente), Elzbieta Panas (moglie di Jerzy), Dariusz Kozakiewicz (ragazzo), Grzegorz Warchol (Bromski), Cezary Harasimowicz (colonnello)

Produzione: Telewizja Polska

Direttore di Produzione: Ryszard Chutkowski

Studi: Tor

Durata: 57'

Formato: 35 mm, colore

BIBLIOGRAFIA

Scritti cinematografici di Kieślowski

KIEŚŁOWSKI, K., *Dramaturgia rzeczywistości*, saggio di diploma di Kieślowski conseguito presso la Scuola Superiore Statale di Cinematografia di Łódź, corso di Regia (relatore professor Jerzy Bossak), 1968. Un estratto appare ora in *Pantacinema*, n. 13/V, Milano, agosto 1994, p. 285-288; mentre la versione completamente tradotta e commentata da Liborio Termine appare ora in *La Valle dell'Eden*, a. I, n. 2, 1999, p. 5-28.

KIEŚŁOWSKI, K., «Approfondire invece che allargare», in *Micromega*, n. 2, maggio-giugno 1997.

KIEŚŁOWSKI, K., PIESIEWICZ, K., *Decalogo*, Einaudi, Torino 1991.

KIEŚŁOWSKI, K., PIESIEWICZ, K., *Tre colori: Blu, Bianco, Rosso*, Bompiani, Milano 1994.

Interviste

ARTESE, A., FORNARA, B., GANDINI, L., «Intervista a Krzysztof Kieślowski», in *Cineforum*, n. 288, ottobre 1989.

BERGALA, A., «Propos: Krzysztof Kieślowski, Sławomir Idziak», in *Cahiers du Cinéma*, n. 409, giugno 1988.

BOUZER, A.D., WAINTRUP, E., «Il est de plus en plus difficile de trouver de raisons d'espérer», in *Libération*, 26 ottobre 1988.

CIMENT, M., «Entretien avec Krzysztof Piesiewicz, avocat et scénariste», in *Positif*, n. 346, dicembre 1989.

CIMENT, M., NIOGRET, H., «Le *Décatalogue*: entretien avec Krzysztof Kieślowski», in *Positif*, n. 346, dicembre 1989.

– «De Weronika à Véronique», in *Positif*, n. 364, giugno 1991.

– «Entretien avec Krzysztof Kieślowski», in *Positif*, n. 391, settembre 1993.

– «Entretien avec Krzysztof Kieślowski», in *Positif*, n. 403, settembre 1994.

- COHEN, P., «Krzysztof Kieślowski Amator», in *Skoop*, marzo-aprile 1980.
- CRESPI, A., «La mia Bibbia senza certezze. Intervista a Krzysztof Kieślowski», in *L'Unità*, 19 settembre 1989.
- D'AGOSTINI, P., «Basta con la politica, racconto solo storie», in *La Repubblica*, 17-18 settembre 1989.
- DEMEURE, J., «Entretien avec Krzysztof Kieślowski», in *Positif*, n. 227, febbraio 1980.
- DOTTORINI, D., «Conversazione con Krzysztof Kieślowski», in *Filmcritica*, n. 457, settembre 1995.
- FABBRI, M., *Una trilogia per sperare. A colloquio con Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz*, in Kieślowski, K., Piesiewicz, K., *Tre colori: Blu, Bianco, Rosso* cit.
- FORNARA, B., «Intervista a Krzysztof Piesiewicz», in *Cineforum*, n. 293, aprile 1990.
- FURDAL, M., *Perché siamo qui?*, in Furdal, M., Turigliatto, R. (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989.
- GERVAIS, G., «Entretien avec Krzysztof Kieślowski», in *Jeune Cinéma*, n. 123, dicembre 1979-gennaio 1980.
- GOLDENBOOG, C., MEGALA, S., «Kieślowski: 'Ik ben een verbitterde onde man'», in *Skoop*, febbraio 1986.
- JANICKA, B. (a cura di), *Intervista a Krzysztof Kieślowski*, in *Nuovo Cinema 2: Autori europei*, Quaderno informativo della venticinquesima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1989.
- JANNUCCI, F., SILVESTRI, S., *Intervista a Krzysztof Kieślowski*, in *Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria. Immagini di una cinematografia*, De Luca, Roma 1985.
- LIBIOTN H., «Krzysztof Kieślowski, un fatalista ottimista», in *Première*, settembre 1993.
- LOISELLE, M.C., RACINE, C., «Entretien avec Krzysztof Kieślowski», in *24 Images*, n. 58, novembre-dicembre 1991.
- «'Man kann alle Dinge im Leben Wiederholen'. Ein Gespräch mit Krzysztof Kieślowski», in *Filmfaust*, n. 33, aprile-maggio 1983.
- MARSZALEK, M., *Di me, di te, di tutti. Colloquio con Krzysztof Kieślowski*, in Gambetti, G. (a cura di), *Settimana del cinema polacco*, Ente dello Spettacolo, Roma 1988.
- MARSZALEK, M., WERTENSTEIN, W. (a cura di), *Interviste sugli anni '80: Krzysztof Kieślowski*, in *Esteuropa '80*, vol. 2: *Opacità e trasparenze*, Marsilio, Venezia 1987.
- MOSZCZ, G., «No heroics, please», in *Sight & Sound*, primavera 1981.
- NIOGRET, H., «Entretien avec Krzysztof Kieślowski sur 'Tu ne tueras point'», in *Positif*, n. 332, ottobre 1988.
- TANCHANT, M.N., «Pas de polka pour l'assassin! Le 'coup de poing' du nouveau cinéma polonais», in *Le Figaro*, 26 ottobre 1988.
- TESSIER, M., «Donner un sens à la vie. Propos de Krzysztof Kieślowski», in *La Revue du Cinéma*, n. 443, novembre 1988.
- SOBOLEWSKI, T., *Perché il Decalogo*, intervista a K. P. in Furdal, M., Turigliatto, R. (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema cit.

Monografie

- AA.VV., *Krzysztof Kieślowski*, Nuova Mixermedia, Roma 1993.
- AA.VV., *Krzysztof Kieślowski*, Barbieri, Taranto 1998.
- AMIEL, V., *Kieślowski*, Rivages Cinéma, Paris 1995 [trad. it., *Kieślowski. La coscienza dello sguardo*, Le Mani, Genova 1998].
- D'AURIA, L., FRANCIONE, F. (a cura di), *Tre colori*, Comune di Lodi 1994.
- FURDAL, M., TURIGLIATTO, R. (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989.
- IMPARATO, E., *Il Decalogo di Krzysztof Kieślowski*, Edizioni AIACE, Roma 1990.
- LAGORIO, G. (a cura di), *Il Decalogo di Kieślowski. Riconoscimento narrativa*, Edizioni Piemme, Alessandria 1991.
- MURRI, S., *Krzysztof Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1996.
- SESTI, M. (a cura di), *Krzysztof Kieślowski*, Dino Audino Editore, Roma 1993.
- STOCK, D. (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1998.
- TERMINE, L., *Le trappole di Kieślowski*, Trauben, Torino 1999.
- VINCENTI, E. (a cura di), *Krzysztof Kieślowski*, Scriptorium, Milano 1995.
- ZAWISLINSKI, S. (a cura di), *Kieślowski bez konca*, Wydawnictwo Skorpion, Varsavia 1994.

Numeri monografici di riviste

- Cineforum*, n. 293, Bergamo, dicembre 1990.
- Etudes cinématographiques*, n. 203-210, Paris, 1994.
- Filmcritica*, n. 437-438, settembre-ottobre 1993.
- Garage*, n. 3, Torino, febbraio 1995.
- Rivista del cinematografo*, supplemento al n. 4, aprile 1996.
- Télérama*, hors-série, France Inter, Paris, settembre 1993.

Saggi su volumi non monografici

- BUCHER, F., *Krzysztof Kieślowski*, in Cowie, P. (a cura di), *International Film Guide*, 1981, Tantivy press, London 1981.
- CAMPAN, V., *Dix Brèves Histoires d'image*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1993.
- FURDAL, M., TURIGLIATTO, R. (a cura di), *Dalla scuola polacca al nuovo cinema (1965-1970)*, Ubulibri, Milano 1988.
- FURDAL, M., TURIGLIATTO, R., *Il Decalogo tra caso e destino. Storia di un'idea, di una sceneggiatura e di un film*, postfazione a Kieślowski, K., Piesiewicz, K., *Decalogo* cit.
- MARTIN, M., *Krzysztof Kieślowski: un cinéaste sans anesthésie*, in Catalogo del XVI Festival International du Film de La Rochelle 1988.

Articoli su riviste

- AMIEL, V., «Images du monde et de l'enfer», in *Positif*, n. 332, ottobre 1988.
- ARECCO, S., «Kieślowski ovvero delle dissonanze», in *Filmcritica*, n. 466, luglio 1996.
- BASSAN, R., «Tu ne tueras point: 'No future' à l'Est», in *La Revue du Cinéma*, n. 443, novembre 1988.
- BINI, L., «Il Decalogo di Krzysztof Kieślowski. Dieci storie di vita», in *Letture*, novembre 1990.
- BOGANI, G., «Le tavole del dubbio», in *Segnocinema*, n. 45, settembre-ottobre 1990.
- BRUNETTE, P., «A Film Maker Whose Range is Wagnerian», in *The New York Times*, 20 novembre 1994.
- CAVENDISH, P., «Kieślowski's Decalogue», in *Sight & Sound*, estate 1990.
- CIMENT, M., «Krotki film o zabijaniu», in *Positif*, n. 329-330, luglio-agosto 1988.
- COATES, P., «Anatomy of a Murder», in *Sight & Sound*, inverno 1988-89.
- COPPABIANCA, A., «Visioni», in *Filmcritica*, n. 443, marzo 1994.
- DE BAECQUE, A., «Faut-il entrer dans l'Eglise de Kieślowski?», in *Cahiers du Cinéma*, n. 429, marzo 1990.
- DEL CORONA, M., «Il musicista fantasma di Kieślowski», in *Il Corriere della Sera*, 20 settembre 1996.
- DELMAS, G., «Où est le cinéma polonais?», in *Jeune Cinéma*, n. 184, novembre-dicembre 1987.
- DEMEURE, J., «Kieślowski, Zanussi et 'Le Profane'», in *Positif*, n. 225, dicembre 1979.
- DEROBERT, E., «Le fantôme de Solidarność», in *Positif*, n. 334, dicembre 1988.
- DOTTORINI, D., «Kieślowski: etno-antropologo», in *Filmcritica*, n. 457, settembre 1995.
- ELLEY, D., «Camera buff», in *Films and Filming*, febbraio 1982.
- GERVAIS, G., «Percée du réalisme dans le cinéma polonais», in *Jeune Cinéma*, n. 123, dicembre 1979-gennaio 1980.
- JOUSSE, TH., «Krzysztof Kieślowski. Eloge d'un vivisecteur», in *Cahiers du Cinéma*, n. 413, novembre 1988.
- KEATES, J., «A Short Film About Love», in *Sight & Sound*, primavera 1990.
- Kieślowski, K., «Approfondire invece che allargare», in *Micromega*, n. 2, maggio-giugno 1997.
- MAGNY, J., «Rat crève dans le ruisseau», in *Cahiers du Cinéma*, n. 409, giugno 1988.
- , «Brève histoire d'amour», in *Cahiers du Cinéma*, n. 424, ottobre 1989.
- , «Les règles du hasard», in *Cahiers du Cinéma*, n. 429, marzo 1990.
- MARROCCO, P., «Elettocinema: da Wes Craven a Krzysztof Kieślowski», in *Filmcritica*, n. 449, ottobre 1994.
- NIEL, P., «Dix blasons de morale», in *Positif*, n. 346, dicembre 1989.
- PARANAGUA, P.A., «Le technocrate et le cinéaste», in *Positif*, n. 227, febbraio 1980.

- PLAZEWSKI, J., «Krzysztof Kieślowski o i sentieri dell'interiorizzazione», in *Cinecritica*, n. 13, aprile-giugno 1989.
- SINEUX, M., «L'ombre et la lumière. Decalogue 8», in *Positif*, n. 351, maggio 1990.
- STRAUSS, F., «Le meurtre au travail», in *Cahiers du Cinéma*, n. 413, novembre 1988.
- , «Le nom du crime», in *Cahiers du Cinéma*, n. 413, novembre 1988.
- TESSIER, M., «Krzysztof Kieślowski, un cinéma au-delà du pessimisme», in *La Revue du Cinéma*, n. 443, novembre 1988.

Contesti

- AA.VV., *Esteuropa '80*, vol. 1-2, Marsilio, Venezia 1987.
- D'ARBELA, S., *Nuovo cinema polacco*, Napoleone, Roma 1982.
- FUKSIEWICZ, J., *Polonia: la nuova generazione*, in Miccichè, L. (a cura di), *Film '81*, Feltrinelli, Milano 1981.
- FURDAL, M., TURIGLIATTO, R. (a cura di), *Dalla scuola polacca al nuovo cinema (1965-1970)*, Ubulibri, Roma 1988.
- MICHALEK, B., TURAJ, F., *The Modern Cinema of Poland*, Indiana University Press 1997.

In questa bibliografia vengono citati solo testi di e su Kieślowski. Non vi compaiono gli altri citati nelle note.

Volumi pubblicati:

1. Castronovo Fabri Fruttero Liberti
Prono Sarale Termine
Le fabbriche della fantasticheria
Atti di nascita del cinema a Torino
2. Fabri Simonigh Termine
Il cinema e la vergogna
negli scritti di Verga Bontempelli Pirandello
3. Viktor Šklovskij
Il leone di Riga
Sergej M. Ejzenštejn
4. Liborio Termine
La drammaturgia del film
5. Liborio Termine
La visione e lo spettacolo
Percorsi antologici sul linguaggio
e la drammaturgia del film
6. Chiara Simonigh
La danza dei miseri destini
Il Decalogo di Krzysztof Kieślowski