

Drammaturgia della realtà. Kieslowski, *Teste parlanti*, e il «paesaggio del volto umano».

di Serafino Murri

Vivere in un mondo non descritto è come non avere identità. I tuoi problemi non sono ignorati, sono disintegrati

Krzysztof Kieslowski nel documentario *Krzysztof Kieslowski - I am so-so*, di Krzysztof Wierzbicki (1995)

In nessun altro luogo il termine “realtà” svela la sua essenziale illusorietà come al cinema. L'illusione della verità fotografica della macchina da presa, non a caso, si è sposata fin dall'inizio della sua storia con lo sviluppo delle peggiori propagande di regime (totalitaria o democratica che ne fosse l'ispirazione): quell'*ideologia dell'evidenza* che proscrive ogni tentativo di oltrepassare la logica induttiva delle immagini, imponendo l'equivalenza tra visione, fattualità e verità, ha infatti radici molto più antiche della retorica populista con cui i *mass-mediologi* nostrani, ultimamente convertiti al *cyber-punk*, continuano a subissarci nei loro inni alla liberazione telematica.

Il documentario come forma d'arte, nato sullo slancio dell'infanzia del ventesimo secolo e delle sue utopie, ha avuto tra le sue fila poeti dell'immagine in movimento come Joris Ivens, Robert J. Flaherty, Dziga Vertov e Jean Vigo, che interrogavano il reale spezzandone la neutralità, lasciando trapelare ciò che si esprime *attraverso* il reale, spesso nonostante e contro di esso. La macchina da presa smentiva la valenza mimetica dell'immagine lanciandosi alla scoperta di relazioni inaspettate, di mondi tanto più “invisibili” quanto più sotto gli occhi di tutti, mondi nuovi perché non ancora formulati, sculture del tempo storico fuori dagli *highlights* elaborati dal potere. Quel documentario è stato spazzato via in capo a qualche decennio dallo sviluppo del realismo cinematografico in senso neorealista, dal suo “verismo” addomesticato. Nel momento in cui la superficie traslucida dell'immagine *di finzione*, vera in quanto proiezione utopica del reale, ha lasciato trapelare le forme di una Storia sceneggiata, ed i suoi registi sono scesi

per le strade a procurarsi uno scenario *oggettivo* per fornire verità attuale ai loro copioni, la funzione del documentario ha finito più o meno con l'atrofizzarsi: o regredendo al livello delle *attualità* dei Lumière, o radicalizzandosi nella sua descrittività da sussidio didattico. Nell'adorniano "dopo Auschwitz", la rinuncia alla poesia dell'Europa postbellica afflitta da complessi concentrici di colpa e di vittoria, è avvenuta sotto il segno dell'epica realista del riscatto popolare, mentre la sottile vena di autori *engagé* che ha continuato a praticare il documentario lo ha dovuto fare *sotto traccia*, accettando il confino nella soffitta dell'esercitazione, del genere "minore". E' un fatto, però, che la totale alterità stilistica di cineasti come Michelangelo Antonioni e Alain Resnais sia radicata proprio nella loro formazione documentaristica: solo il corpo a corpo con la rappresentabilità del reale può condurre ad una visione critica del mondo che di certo, nel suo rifiuto dell'esplicita epica, non corre il rischio della semplificazione degli eventi al loro aspetto più *cinogenico*. Salvo rari, significativi casi (tra questi il giovane Ken Loach, o, di tanto in tanto, il poeta Pasolini), negli anni Sessanta il documentario è scomparso dall'orizzonte del cinema maggiore, scivolando tra le pieghe autogestite della «immaginazione al potere» e diventando strumento di «denuncia» da *cinéma-vérité*, o entrando a far parte in pianta stabile di una produzione di rango televisivo ottusa dal gergo sbrigativo della cronaca (spesso entrambe le cose allo stesso tempo).

Contro la tendenza generale delle cinematografie europee, sul finire degli anni Sessanta, unica anche tra i paesi del Patto di Varsavia, la Polonia ha visto rinascere presso la celebre Scuola di cinematografia di Lodz (dove si erano già diplomati mostri sacri della *fiction* come Roman Polanski e Andrzej Wajda) un interesse radicale per il documentario, ad opera di un gruppo di giovani cineasti allievi di uno straordinario documentarista a tutt'oggi pressoché sconosciuto, Kazimierz Karabasz. Tra loro c'era anche Krzysztof Kieslowski. L'estetica di Karabasz può essere sintetizzata in una definizione coniata dallo stesso regista: «il paesaggio del volto umano». A scanso della retorica patriottica travasata dalla letteratura al cinema nazionale, quella di Karabasz era una poesia del disincanto, sottile e surreale, tutta riposta nelle infinite espressioni dei volti, dai quali si sprigionavano senza filtri emozioni incensurabili, in grado di contraddire silenziosamente, con la

loro semplice esistenza, la falsa coscienza imposta dalle immagini ufficiali. Piuttosto che attaccare la desolazione della Polonia socialista frontalmente, affermando l'evidenza, Karabasz insegnava ai suoi allievi a mettere a fuoco la distanza incolmabile dalla putrescenza burocratica della vita umana, con i suoi problemi millenari, i suoi sentimenti, la sua (a volte anche risibile) bellezza. In questo caso, l'*alterità* stilistica si trasformava in una sorta di *antagonismo silenzioso*, che non accettava il gergo del potere neanche come sfida.

La matrice poetica di Krzysztof Kieslowski, autore scoperto molto tardi dalla critica occidentale e subito ingabbiato con il suo *Decalogo* nello stereotipo del regista «metafisico», è fin dall'inizio in questa *poesia del concreto* ereditata da Karabasz. L'indeterminabilità degli eventi che sostanzia il suo cinema di finzione, infatti, non è che il risvolto della stessa presa di distanze dall'affermazione perentoria, che ontologicamente non appartiene al mezzo espressivo dell'immagine. L'immagine non afferma, è al tempo stesso unicità e ambiguità: non conosce evidenza proprio perché, al contrario della parola, non può mai essere generale, è sempre particolare, legata all'unicità di ciò che viene rappresentato. Per questo può essere "riletta" all'infinito e strumentalizzata. L'immagine filmata, poi, è di per sé incompleta, è *découpage*, ritaglio, e in quanto tale surrogato del mondo che rappresenta che rimanda costantemente a tutto ciò che non rientra nel suo quadro. E' in questa incompletezza che la tensione etica di Kieslowski, artista irriducibile agli schemi antagonisti del Partito Operaio Polacco e di Solidarnosc (spesso invisibile ad entrambi) ha intravisto lo scopo fondamentale del suo cinema, quell'utopia che nella sua tesi di diploma a Lodz ha definito «drammaturgia della realtà»: « Si tratta di un film senza una convenzione artistica: invece di raccontare della realtà, raccontare attraverso la realtà. Al posto del commento dell'autore, una mutua alleanza tra spettatore e regista (...) un film psicologico su un uomo, un film con un'azione strettamente fabulare, realizzato con metodo strettamente documentario (*Dramaturgia rzeczywistosci*, estratto dal saggio di diploma di Kieslowski a Lodz, pubblicato in "Film na swiecie", n. 388-389, 1992, tr. it Marina Fabbri, in "Panta-cinema", n.13, agosto 1994). Eliminando la finta immediatezza da *candid-camera* che ha sempre detestato, Kieslowski intendeva mettere a fuoco innanzitutto la pienezza delle reazioni umane che emergono oltre la

superficie dei fatti e spesso entrano in contraddizione con essi. L'obbiettivo era di far parlare il reale sfatando le immagini, sottraendo loro la qualità feticizzante, affermativa, assoluta. Kieslowski è stato un maestro del dubbio, e attraverso la sua minuziosa analisi micrologica del mondo, nel suo «descrivere la vita in una goccia d'acqua», ha elaborato un cinema che tendeva a restituire dignità e soggettività a quell'individuo che le immagini hanno il potere di reificare, di cancellare in quanto carne da cannone catodico, di profanarne l'intimità come quei solerti reporter che rischiano la loro vita per abituarci alla morte in diretta. Il procedimento della metafora, espresso nella forma breve caratteristica della sintesi poetica, diventava in questo particolarissimo genere di documentario un modo per riguadagnare alla vita individuale la sua intima connessione con la realtà sociale, per ricompenetrare due universi tenuti scrupolosamente separati da ogni espressione del Potere, che ha scippato l'ambito del politico agli individui per identificarlo con la sua gestione: «Siamo sempre, completamente circondati dalla politica. La politica ha a che vedere con le speranze. E chiunque spera» (Krzysztof Kieslowski nel documentario *Krzysztof Kieslowski- I am so-so*, di Krzysztof Wierzbicki).

Kieslowski non era un entusiasta del cinema *tout-court*. Erano rari i casi in cui, da spettatore, riusciva ad identificarsi nel già visto. Tra questi, Kieslowski non nascondeva la sua predilezione per Ken Loach, e talvolta citava il «neorealismo» italiano. Ma non è un caso che quando parlava del cinema neorealista, Kieslowski si riferiva a *La strada* di Fellini o a *Il posto* di Olmi, che di neorealista in senso canonico hanno poco o niente. La caratteristica comune di questi film è – al contrario – quella leggerezza antiepica e fiabesca che è strumento di straniamento dal reale, rifiuto della visione di una Storia come processo imperscrutabile e fuori dalla portata degli individui. Il punto è che in Italia non c'è mai stato un "realismo socialista": la «poesia della realtà» ha sempre fatto tutt'uno con la tendenza realistica. Ciò che in Polonia veniva imposto con la forza, il realismo oggettivizzante del regime vittorioso, in Italia veniva accolto invece come epica della Liberazione, e assumeva un tono del tutto differente. Dunque, tanto in Polonia il "realismo" era la cifra dell'oppressione e dell'eteronomia delle immagini, quanto in Italia lo era dell'appropriazione popolare dell'immagine

cinematografica. E' questo entusiasmo popolare il motivo per cui il neorealismo è stato visto, negli stessi paesi oppressi dal realismo, come esempio lampante di libertà espressiva, anche se la sua matrice fondamentale, quella della Resistenza, aveva molti punti retorici in comune con la realtà "oggettiva" del blocco realista socialista: primo fra tutti, proprio la creazione di un'immagine «epica» del popolo liberato. In Italia questo scaturiva dal connubio tra la propaganda del nuovo, incerto ordine democratico-democristiano e il retaggio mai sopito della funzione-guida dell'intellettuale progressista che va verso il popolo per liberarsi dal suo complesso di colpa culturale. Ad uno sguardo approfondito, non stupisce il fatto che nello stesso periodo in cui in Polonia gli allievi di Karabasz si ispiravano al neorealismo, in Italia registi come Antonioni, Fellini o Pasolini si mettevano in cerca di un diverso sentimento della realtà che fosse in grado di superare l'astrazione epica dei personaggi rosselliniani. Il lavoro dei giovani cineasti polacchi degli anni Sessanta raccoglieva innanzitutto il fermento della Liberazione, vale a dire il lato meno retorico del neorealismo, sfruttandone l'idealità come forza propulsiva in direzione di un superamento della «realtà realista». Il motivo per cui Kieslowski piuttosto che parlare di Rossellini e *Roma città aperta* parlava di «neorealismo» a proposito di Fellini e di *La strada*, è perché *La strada* non è semplicemente una fiaba, ma anche una metafora, e dunque rispecchia qualcosa di più dei semplici eventi di cui si compone la sua realtà, di quello che si vede *emblematicamente* accadere: per rendere il senso della loro esistenza, Fellini andava a scavare nelle emozioni e nelle aspettative dei suoi personaggi senza renderli in alcun modo eroi esemplari, rappresentanti di una "classe" di vincitori morali. Ed è esattamente quest'idea anti-epica della realtà umana (distante finanche dall'epica della povertà e della cultura popolare) ad essere la cifra, poetica e disincantata allo stesso tempo, dello spirito tutto polacco dei giovani documentaristi di Lodz, della loro concezione dolce e amara, reale e irreale, spesso umoristica e autoironica, della vita. L'etica della sofferenza non è supportata da un'epica pietistica, ma al contrario diventa spunto per un rilancio della dignità della vita a dispetto delle proprie condizioni oggettive: il film documentario della Polonia degli anni Settanta, dando voce alle speranze della gente comune, si profilava come disvelamento delle illusioni ideologiche senza per questo dover prendere la parola dal pulpito

della Storia scritta con la "S" maiuscola. Il suo era un processo di sfatamento della retorica realista attraverso una poesia della quotidianità, che a volte si trasformava in un sottile simbolismo, che Krzysztof Piesiewicz nel suo intervento su "MicroMega" definisce giustamente una specie di «allegoria politica». Ad essere mostrato, insomma, non è tanto il reale, quanto il suo «contrappunto» (per usare una geniale espressione dell'attore kielowskiano Jerzy Stuhr): è il volto «non realistico», *privato*, della realtà. E' tutto ciò che manca a quel realismo che tende ad oggettivare anche la dimensione soggettiva, ciò che lo completa.

Kieslowski, nella sua documentazione della vita, è stato un cineasta profondamente *antirealista*, convinto che la realtà filmata di per sé fosse muta come sono mute le *eveline* dei circuiti internazionali, cosciente del fatto che filmare è sempre un meccanismo illusivo che condiziona inevitabilmente il filmato, falsandolo. La realtà da sola non basta: deve essere fatta diventare verità. «Per ottenere qualcosa di più profondo bisogna compiere qualche abuso nei confronti della realtà: metterla in scena, provocare i personaggi a reagire e a comportarsi in una data situazione nello stesso modo in cui lo farebbero normalmente» (*Nie omijaj rcezczywistosci*, in "Tribuna robotnicza", n.130, 1977, citato in Roberto Turigliatto e Malgorzata Furdal (ed.) *Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1989). La verità non è assicurata da una presunta fedeltà ai fatti (manipolabili fino al parossismo): la verità è una sensazione che solo la pienezza delle emozioni di chi è filmato può restituire. Questo è il principio con cui Kieslowski ha attraversato per vent'anni le strade del documentario e del *drama-documentary*; una forma, quest'ultima, che è l'opposto della *candid-camera*: invece di nascondere la presenza della macchina da presa e "rubare" immagini giocando sul meccanismo della sorpresa, si gira provocando il reale, stimolando gli individui, anche tramite la finzione, ad uscire dai loro ruoli e dalle loro immagini esteriori, abbandonando la loro facciata filmabile. Di questo genere resta come autentico capolavoro il processo reale al fantomatico "Compagno Gralak" di *Curriculum vitae* (*Zyciorys*, 1975), forse la più completa e definita entomologia del potere e della mentalità burocratica mai realizzata in un paese dell'Est europeo. Quello che nel suo approdo alla *fiction* è stato definito la «metafisica» di Kieslowski, non è altro che il senso inenarrabile del reale, la sua contraddittoria consistenza

pluriversa, che travalica il significato sempre letteralizzante del visibile, per accedere alle emozioni, unica verità irriducibile alle ragioni del dominio. L'occhio di Kieslowski è sempre puntato sull'umanità, non su ciò che la trascende: se c'è un «Dio» a cui Kieslowski fa riferimento, si tratta di un Dio personale, dello spinoziano "frammento di Dio" che è in ognuno di noi, la cui manifestazione tangibile è proprio, come insegnava Karabasz, nelle espressioni del volto. Certo, quello della «verità» è un campo minato: la verità può essere usata contro qualcuno proprio perché dice, perché smette di essere vaga e ambigua, perché fa assumere un'identità non più eteronoma ai soggetti che se ne fanno portatori, rompendo il processo *oggettivizzante* delle immagini. L'unico antidoto resta (ancora una volta secondo l'insegnamento di Karabasz) un umorismo profondo e sottile, che corrisponde al passo indietro che fa il pittore per avere la visione generale del quadro. In questo modo le cose appaiono più piccole, e, nella loro interezza, persino più belle. Nell'immagine registica di Kieslowski tarata sull'onda dell'entusiastico consenso ricevuto dal *Decalogo* e dai *Tre colori*, vanno quasi del tutto perdute la semplicità e la tensione di un cinema spesso scabro, essenziale, che rifiuta la velleità oggettiva da *cinéma-vérité* quanto il soggettivismo esasperato, quel misticismo della visione *fin de siècle* che per molta parte della sua generazione diventa ripiego obbligato dalla caduta delle illusioni politiche. Quello di Kieslowski è un cinema decisamente «impegnato»: impegnato a raggiungere una promiscuità con l'essere umano nella sua grazia perennemente mortificata dall'idiozia ideologica e dalle prevaricazioni sociali. *Teste parlanti* (*Gadajace glowy*, 1979) uno degli ultimi documentari girati da Kieslowski di cui "MicroMega" pubblica in questo numero lo *script*, ne è forse l'esempio più lampante.

Per comprendere appieno il valore del lavoro svolto da Kieslowski come documentarista occorre immaginare la complessità dell'idea di "opposizione" nella Polonia degli anni Settanta. Nel clima di finta euforia sociale creato dal premier Edward Gierek tutti contestavano la fallacia dello stato delle cose, e in primo luogo a farlo erano gli stessi uomini del Partito: tutti dichiaravano di essere stanchi delle difficoltà presenti, di volere un mondo migliore, e dunque, essendo tutti a contestare, non contestava più nessuno. Dunque, era una diabolica

strategia dell'assecondamento quella con cui dovevano misurarsi gli artisti e gli intellettuali all'epoca. Di fronte a tale strategia, le strade possibili per i cineasti documentaristi erano due. Una, il circuito semiclandestino, l'altra, la sfida diretta con la distribuzione ufficiale. Nel secondo caso, i progetti dei film documentari venivano quasi sempre accettati dall'Ufficio di Censura, per essere censurati solo in seguito e in modo molto più sottile. Ogni documentario veniva distribuito nelle sale cinematografiche in testa ad un lungometraggio di finzione: così, molto spesso, i documentari più compromettenti venivano abbinati a film del peggior realismo socialista provenienti dalle periferie dell'impero, e resi praticamente invisibili. Nella rete della censura politica, diretta o indiretta, Kieslowski è caduto periodicamente, ed è stato costretto ad affrontare ogni volta daccapo il problema di come smontare il senso comune indotto nelle immagini dal Potere per dimostrarne l'inconsistenza. L'esperimento di *Teste parlanti*, per esempio, era esplicitamente anti-televisivo: invece di prendere la gente alla sprovvista per la strada, gli si dava il tempo di riflettere, di impossessarsi in qualche modo del mezzo, per poter formulare in tutta calma e lontano dalla banalità del botta e risposta quello che volevano veramente esprimere. Quello che nello *script* appare come un lavoro piuttosto semplice ed immediato è in realtà il punto d'approdo di centinaia di interviste preliminari, che avevano lo scopo di preparare i soggetti alle tre domande filmate e alla loro enorme generalità: 1) Quando sei nato ? 2) Cosa fai nella vita ? 3) Cosa desideri dalla vita ? La scoperta sensazionale del film per Kieslowski è stata che spesso, messi di fronte all'espressione non guidata, gli uomini si trovavano senza parole, nell'imbarazzo di esprimersi senza ricorrere alle metafore dell'omologazione, incapaci di confessare i propri bisogni, le proprie speranze, le proprie idee. Di fronte a se stesso, il soggetto eteronomo restava spaesato, confuso e spaurito come un animale davanti ad uno specchio.

Questa disabitudine alla libertà espressiva era la spia più chiara dell'irregimentazione contro cui era rivolto l'impegno antideologico del cinema documentario di Kieslowski. Kieslowski rifiutava il processo generalizzante del Potere, che dissolve l'uomo appianandone le contraddizioni e riducendolo a essere perfettamente coerente e amministrabile. Se con i suoi documentari il regista intendeva dare voce a ciò che non l'aveva, lo ha fatto lasciando che

fosse l'immagine stessa della realtà ufficialmente amministrata a sgretolarsi di fronte ad uno sguardo ravvicinato sugli individui. Uno sguardo a distanza di volto, appunto. Il rifiuto della falsa dialettica antagonistica, che abbisogna di un nemico per poter esprimere qualcosa, in questo disegno, diventava essenziale: Kieslowski era intollerante nei confronti di qualsiasi riduzione della libertà ad un teorema chiuso e definitivo, voleva semplicemente dimostrare l'inassimilabilità dell'individuo al Potere, contrapporre la sua concretezza al delirio politico.

Le *storie* della vita individuale, a differenza di quanto accade negli *eventi* del cinema realista e ancora di più delle sue propaggini cronachistiche che identificano l'impegno col gergo del *dossier* e dello *scoop*, non sono mai portatori di evidenza probatoria, ma al contrario di una contraddizione irresolubile. E' su questa contraddizione che si innesta il dubbio come meccanismo principale della forza etica del cinema di Kieslowski: l'indecidibilità del reale corrisponde all'indecidibilità della morale, alla sommarietà di ogni imperativo categorico astratto da un insieme di valori contestuali e relazionali. In questo senso esiste una perfetta continuità tra il Kieslowski di *Teste parlanti* e quello del *Decalogo* o dei *Tre colori*: lo spirito ossimorico della commedia naturale della vita, pur in tutta la sua drammaticità, e l'uso sempre simbolico degli eventi, dei volti, dei gesti, delle parole, sono i tratti costitutivi di una poetica mai definitiva, in costante riformulazione.

La poesia dei volti delle *Teste parlanti*, mette a confronto la serialità delle domande, il confluire dei temi affrontati dai vari intervistati, insomma, la tensione livellante della vita ridotta alle domande che è possibile formulare su di essa, e l'unicità insostituibile del soggetto umano, l'imprevedibilità delle sue reazioni e delle sue espressioni, l'assoluta impossibilità di discernere tra banalità e profondità, tra sciocchezza e intelligenza, nel conflitto sempre presente tra emozioni e morale, tra desiderio e convinzioni razionali. Nelle sue immagini la vita, quanto più appare fragile ed esposta, tanto più appare bella e degna di essere amata. *Teste parlanti* è un lungo poema che si prende gioco della forma prosaica e giornalistica dell'«intervista», in cui Kieslowski mette in grado i volti anonimi della gente comune di smentire l'ovvietà facendoli parlare delle proprie semplici utopie, facendogli mettere a fuoco i propri desideri. E attraverso le differenze tra l'uno e l'altro degli

intervistati, la vita scorre come un unico, ininterrotto processo che, facendo tesoro dei suoi errori, si cerca senza fine. Kieslowski raggiunge così la sua programmatica "mutua alleanza" con lo spettatore, sul piano del dubbio e della speranza a cui nessuno, neppure a cent'anni, può permettersi di rinunciare. Alla domanda sulla vita, infatti, non c'è alcuna risposta affermativa. Ci sono solo le false piste, la promessa di felicità mai mantenuta, la coscienza graduale di tutto ciò che allontana la vita da se stessa. Ad emergere da questo appassionato ritratto della vita da 0 a 100 anni, è la traballante certezza che Montale ha definito «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».