

ON DEMAND

Prima edizione: giugno 1999

© 1999 by Guaraldi/Gu.Fo Edizioni s.r.l.
Via Covignano 302, 47900 Rimini
www.guaraldi.it

ISBN 88-8049-166-0

Antonio Spadaro

LO SGUARDO PRESENTE

*Una lettura teologica di
“Breve film sull’amore”
di K. Kieslowski*

Guaraldi

*A mio padre Santi e a mia madre Grazia
con gratitudine
per la presenza del loro sguardo su di me*

INTRODUZIONE

L'opera oggetto di questo studio è *Breve film sull'amore*¹ del regista polacco K. Kieslowski e dello sceneggiatore K. Piesiewicz. Il pubblico italiano lo conosce col titolo *Non desiderare la donna d'altri*, titolo arbitrario imposto dal distributore italiano, probabilmente per rendere più appetibile il prodotto. Prova ne è la scelta della copertina della videocassetta e del manifesto pubblicitario, in cui si vedono due dita di donna che stringono una sigaretta in evidente posizione fallica.

L'errore è un «orrore» per due motivi. Il primo è la messa in atto di un fraintendimento radicale sul contenuto del film, che tutto è tranne che un film di genere erotico. Il secondo è nel titolo, in quanto confonde questa – che è la versione lunga di *Decalogo 6 Non commettere atti impuri* — e *Decalogo 9 Non desiderare la donna d'altri*, che è impostato su tutt'altra trama. Kieslowski infatti realizza due versioni lunghe, dette «Brevi film», degli episodi 5 e 6 del ciclo del *Decalogo* dal titolo rispettivo di *Breve film sull'uccidere* e *Breve film sull'amore*.

Del *Decalogo* è stata pubblicata la sceneggiatura, tuttavia il lettore si accorge presto che tra il testo e i due

film non c'è fedele corrispondenza. Si nota un evidente lavoro di sottrazione dalla sceneggiatura al film. Kieslowski girava tutto e poi, in sede di montaggio, toglieva il superfluo in modo autonomo rispetto al testo. Anzi il regista ha affermato che *Breve film sull'amore* è il film che ha cambiato di più in sala di montaggio². Si tratta quasi di una operazione michelangiolesca che funziona per sottrazione. Il film è già nella sceneggiatura, ma da questa emerge come liberandosi dalla sua sequenzialità lineare per guadagnarsi l'autonomia della simbolicità, dell'allusione. Il testo, ovviamente, è piuttosto illustrativo, didascalico, a volte ridondante (almeno se paragonato ai dialoghi così come emergono dal film). Il fatto di togliere tutti i passaggi didascalici ha creato una atmosfera di sospensione e di allusione, che è la cifra stilistica del cinema di Kieslowski. Marina Fabbri propone di mettere insieme i due elementi fondamentali di questo cinema: parola e sguardo. Così prevede prima la visione del film e poi la lettura della sceneggiatura. Questo permetterebbe sia di cogliere meglio situazioni rimaste un po' oscure, sia comprendere il processo creativo del regista nel rendere essenziale una scena³. È ciò che si intende fare alla ricerca di un livello di lettura del film che si può definire «teologico». L'idea di partenza del lavoro è dovuta ad una constatazione: al di là di ogni esplicita intenzionalità dei creatori dell'opera, *Breve film sull'amore* si rivela di grande ricchezza e sapienza nell'impostare una simbolica coerente, completa ed essenziale del *kerygma* cristiano. Sarà compito di queste pagine illustrarne le motivazioni.

Note

¹ Il titolo originale è *Krotki film o milosci*: regia di Krzysztof Kieslowski, sceneggiatura di Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz; fotografia (35 mm., colore) di Witold Adamek; musica di Zbigniew Preisner; suono di Nikodem Wolk-Laniewski; montaggio di Ewa Saml; scenografia di Halina Dobrowolska; direttore di produzione: Ryszard Chutkowski; produzione: Zespol Filmowy. Durata: 87'.

² Cfr. D. STOCK, *Kieslowski racconta Kieslowski*, Milano, Castoro, 1998, 168.

³ M. FABBRI, *La parola e lo sguardo*, in *brochure* di presentazione del *Decalogo* – edizione «l'Unità cinema».

UN FILM SULL'AMORE

La trama del film

Il film inizia con la visione di un ragazzo con i polsi feriti che dorme. Le inquadrature a lui riservate sono alternate con le immagini di una donna che si muove in casa propria in libertà e con scioltezza. Si tratta dei due protagonisti della vicenda: Tomek e Magda. Il ragazzo ha diciannove anni. Un'infanzia in orfanotrofio alle spalle, lavora all'Ufficio Postale e vive in casa del suo amico Marcin, partito per la Siria come volontario nei Caschi Blu, con la anziana madre di lui.

Marcin gli ha lasciato l'abitudine di spiare con un binocolo l'avvenente vicina di casa Magda. Tomek penetra di notte nella palestra di una scuola e ruba un potente cannocchiale per spiare ancora più da vicino Magda, la quale è solita circondarsi di molti amanti, che riceve generalmente di sera. Spiare Magda è diventata per Tomek l'attività fondamentale della sua vita, alla quale subordina tutto: il lavoro, il sonno, i pasti. Addirittura una sveglia lo avvisa del rientro della donna dal lavoro alle 20.30. Tomek sembra un *voyeur*, ma proprio di fronte all'atto sessuale, il ragazzo abbassa il cannocchiale. Tomek ama Magda.

Per incontrare la donna, Tomek le spedisce un falso avviso di pagamento per riscuotere il quale la donna è costretta a recarsi presso l'ufficio postale nel quale il ragazzo lavora. La sua gelosia giunge fino a chiamare il pronto intervento della società del gas a nome di Magda, per interrompere un rapporto sessuale in corso. La madre di Marcin ha scoperto la passione di Tomek, ma il suo comportamento è sempre discreto: più di profonda vicinanza che di rimprovero o di messa in guardia. Tomek moltiplica le occasioni di incontro con la donna: Magda ha bisogno di qualcuno che le porti il latte a domicilio e Tomek, venutolo a sapere, si offre come garzone del negozio di alimentari. Si sveglia alle cinque del mattino per effettuare la consegna, e il primo giorno di lavoro bussa alla porta di Magda con una scusa, per poterla vedere nuovamente da vicino.

Una sera, mentre la spia, Tomek resta colpito dalla sofferenza di Magda, che torna a casa dopo una lite con un uomo e piange in cucina, versando sul tavolo, nella disperazione, una intera bottiglia di latte. Per dividerne il dolore, si ferisce con una forbice. L'indomani Tomek mette un secondo avviso di pagamento nella cassetta delle lettere di Magda. Magda si reca di nuovo alla Posta per riscuotere, ma, non esistendo alcun mandato, la donna è tacciata di voler truffare l'Ufficio.

Tomek, di fronte alla mortificazione di Magda, la insegue in strada, e le confessa di spiurlarla da più di un anno. Magda, più che indignata, rimane turbata dalla confessione del ragazzo, come inquieta. La sera Magda monta una messinscena per Tomek e infine rivela al suo amante di essere sotto gli occhi di un guar-

done. Irato, l'uomo sfida Tomek a scendere, taccian-dolo di vigliaccheria. Tomek scende, e l'uomo lo picchia, diffidandolo dal riprovarci. L'indomani mattina è Magda a fermare Tomek mentre porta il latte, per chiedergli il perché del suo comportamento. Tomek, davanti agli occhi increduli di Magda, dice di essere innamorato di lei, poi fugge. Tornato indietro, la invita a prendere un gelato al bar. Magda accetta.

Nel bar Tomek confessa ancora il suo amore al di là del comportamento leggero di Magda e infine confessa anche di aver sottratto dall'ufficio tutte le lettere a lei indirizzate da un suo amante. Il colloquio è di grande intensità. Il ragazzo va a casa della donna. Magda esce dal bagno dopo aver fatto la doccia, con i capelli ancora bagnati, e comincia a provocarlo, avvicinandogli sempre di più. Tomek al solo sfiorarla ha un'ejaculazione. Magda, raggelante, gli dice: «Ecco, è tutto qui l'amore...» Tomek fugge a casa, e mentre Magda, pentitasi del suo cinismo, gli fa segno dalla finestra di richiamarla, il ragazzo si taglia le vene nel bagno.

Quando Magda va a casa della madre di Marcin per restituirgli l'impermeabile, Tomek è già in ospedale. La madre di Marcin non la informa dell'accaduto, dice solo che Tomek (di cui solo ora Magda scopre il nome) è in ospedale e che non è grave. Il giorno dopo a portare il latte è la madre di Marcin. Magda comincia a cercare Tomek disperatamente, e solo per caso viene a sapere che si è tagliato le vene per amore. Quella stessa notte, riceve una telefonata muta, come quelle che le faceva Tomek quando la spiava. A questo punto, goffamente, dichiara che anche lei crede

all'amore. Ma all'altro capo non c'è nessuno: qualcuno non riusciva a prendere la linea. La situazione si è capovolta. Ora è Magda a spiare la finestra di Tomek con un binocolo, ogni sera, in attesa del suo ritorno.



Quando intravede la sagoma di Tomek oltre la tenda della finestra del ragazzo, Magda si precipita a casa della madre di Marcin, per cercare di vederlo. L'anziana donna glielo mostra mentre dorme, nel suo letto, con i polsi fasciati, ma non le consente di toccarlo. Si tratta della stessa sequenza che avevamo visto all'inizio del film. Magda, nel silenzio, guarda la sua finestra dal cannocchiale di Tomek: commossa, vede se stessa con gli occhi di Tomek, mentre piange seduta al tavolo della cucina. A consolarla giunge, come in un sogno, Tomek con un gesto di grande tenerezza e premura.

Il tema dell'amore: il film e la teologia

Il tema dell'amore è uno tra i più comuni ed usati nel

panorama dell'espressione artistica, essendo una realtà fondamentale dell'essere umano: si ama la persona con cui si vorrebbe condividere la vita, formando una coppia; si amano i figli, i genitori, gli animali, le cose, gli hobbies. Proprio la sua ricchezza e abbondanza di connotazioni rendono la stessa parola «amore» molto rischiosa, perché da una parte è non chiara, dall'altra è logorata dall'uso. A volte sembra quasi che per far uscire il verbo «amare» dal grigiore di un anonimato insignificante sia necessario usarlo esclusivamente alla prima persona singolare e sempre con un complemento oggetto personale: «Ti amo».

La teologia, che è una riflessione critica ed ermeneutica sulla autocomunicazione di Dio, necessariamente si imbatte in questo termine quando parla del fatto che Dio si è rivelato: «Dio è amore» (1 Gv 4, 8). Ma proprio in questo campo l'amore comincia ad assumere nomi differenti: *eros* ed *agápe*. Si tratta di due termini greci che aiutano a capire meglio di che tipo di amore si stia parlando.

L'amore-*eros* è l'amore che nasce dall'indigenza e dal bisogno, da una incompiutezza che ricerca il suo completamento e ne desidera il possesso. L'amore-*agápe* è l'amore che nasce dalla libertà e che consiste nel dono gratuito di sé che ha la sua fonte in Dio: è Grazia e non solo il frutto di uno sforzo umano. Una tradizione cristiana (K. Barth, A. Nygren...) ha sempre sentito un abisso tra *eros* e *agápe*: l'uomo naturale non avrebbe nulla a che vedere con l'*agápe* perché il vero e proprio soggetto dell'amore cristiano non è l'uomo, ma Dio. L'uomo è il canale di questa Grazia. Un'altra tradizione, quella più tipicamente cattolica, sente

l'*agápe* come compimento di ciò che nell'amore-*eros* è già presente in germe: l'*agápe* non prende il posto dell'*eros*, ma conferisce ad esso maggiore profondità, purificandolo da narcisismo e possessività e dando durata, unicità, generosità e oblatività allo spessore sconvolgente ma fragile dell'*eros*.

Nonostante tutte le possibili distinzioni e chiarificazioni, tuttavia non possiamo non constatare come il rapporto amoroso-erotico sia una metafora molto forte e ricca per esprimere l'amore di Dio per l'uomo. La ricchezza della simbologia amorosa, un vero e proprio «giardino di simboli», è terreno comune di erotica e mistica «sponsale». Anche il testo biblico è ricchissimo di metafore erotiche per dire l'amore di Dio: i libri dei profeti Osea, Geremia, Ezechiele descrivono, modulandola su vari registri, la ricchezza della simbolica erotica. *Il Cantico dei cantici* poi è una raccolta di antichi poemi d'amore che cantano l'amore umano. Il giardino del *Cantico* è come un nuovo Eden. Gli ebrei interpretano questo testo come rappresentazione dell'amore di Dio per il suo popolo e dell'amore di Israele per il suo Dio. Il cristianesimo vi ha visto il rapporto tra Cristo e la sua Chiesa o il rapporto tra l'anima credente e il suo «Sposo», Cristo. Prototipo di questa lettura è il *Cantico spirituale* di Giovanni della Croce.

Da ciò si può comprendere come *eros* e *agápe* non siano realtà abissalmente lontane. A livello linguistico e gestuale le espressioni possono essere analoghe: l'amore di Dio è reso molto bene dalla scena dello sposo del *Cantico*, che spia la sua «colomba» tra le fenditure della roccia. Il rischio della banalizzazione è in

agguato, certo, non per la fragilità dell'analogia, ma perché a volte l'amore umano rappresentato è solo una farsa. L'amore tenace, infuocato, geloso, violento, a volte amaro, possessivo (ma sempre assolutamente fedele!), non sfugge affatto alla rappresentazione biblica. L'amore giunge a far sì che lo sposo «occhiuggi dietro alla finestra e spii attraverso le grate» (cfr. *Ct* 2, 9).

Kieslowski ha risposto ad una intervista: «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 vita. E del resto, tutti i libri e tutti i film parlano d'amore. O dell'assenza d'amore, che è l'altra faccia dell'amore»¹. Il tema dell'amore caratterizza la sensibilità artistica del regista polacco.

Appare errata l'interpretazione ironica del titolo del film che analizziamo, secondo la quale l'incontro tra Magda e Tomek dimostrerebbe l'impossibilità dell'amore². In questa lettura si confonde il *Breve film* con il *Decalogo 6* e la sua conclusione con la frase lapidaria di Tomek: «Non la guardo più». Il *Breve film* non ha un titolo ironico, tutt'altro. Si tratta realmente di un film sull'amore, dove la sua possibilità non è per niente negata, semmai viene posta in questione e la risposta di Magda nell'ultima telefonata è un'affermazione dell'amore e della sua esistenza. La verità dell'amore emerge per contrasto con una tremenda sensazione di solitudine e anonimità di stampo bergmanniano. Tuttavia, se in quest'ultimo l'accento è puntato sull'interiorità e l'essenziale si gioca a livello di in-

dividualità, qui al contrario tutto è giocato sul piano delle relazioni, che comunque tuttavia sono specchio di una precisa situazione interiore. La realtà delle relazioni ha una forte consistenza che in ogni caso è fondata a sua volta sullo sguardo.

Così appare errata anche un'altra interpretazione che afferma che il film è «un'altra storia di tragica incomprendimento, un triste apologo sull'incapacità di comunicare nel mondo contemporaneo, al di là dei confini di regime e delle differenze ideologiche». Le scene finali del film verrebbero interpretate così come di «parziale apertura», la quale comunque non smentisce il tono fondamentale del film che sarebbe «pessimistico, con una netta prevalenza di negatività. Si sceglie infatti di mostrare il lato peggiore della personalità di ciascuno dei personaggi anche quando si decide di conferire loro una qualche elevazione morale, additandoli come emblemi universali di una situazione di peccato e redenzione sempre valida in ogni tempo e paese»³.

La lettura citata non rende ragione dell'evoluzione della vicenda e naufraga del tutto di fronte al finale. Qui non si crea un apologo sull'incomunicabilità, ma al contrario si segue un cammino di liberazione profonda da questa incomunicabilità che rischia di atannagliare le esistenze umane. Dunque alla fine il pessimismo, già ampiamente spezzato dalla commozione di Magda e dalla sua «conversione» all'amore vero e pieno, viene definitivamente trasformato dalla forza del sentimento autentico.

Siamo di fronte ad un distillato di posizioni sentimentali: il linguaggio dei sentimenti però non è un

«sentimentale»; non siamo di fronte ad un discorso di carattere emotivo. Lo sguardo filtrato da vetri, così presente in questo film, è quello di chi guarda dall'esterno. Ma, in questo caso, lo sguardo di Tomek non è quello di chi è «minacciato» da un coinvolgimento. Non è un meccanismo di difesa che consiste nello smontare il sentimento con la passione dell'anatomista in una grammatica e una sintassi.

Se è inaccettabile l'idea di un dominante pessimismo, si può invece accogliere l'idea di una critica sociale, evidenziata anche da V. Fantuzzi in *La Civiltà Cattolica*: il film sarebbe una «condanna morale nei confronti di una società che, privando l'amore carnale di ogni senso di colpa, lo banalizza e lo riduce ad un genere di consumo». Ma questa condanna, se presa sul serio, non si concentra, come potrebbe apparire ad una prima e veloce lettura, su Tomek «guardone», ma su Magda, presa dalla sua *routine* di amante incapace di amare. Infatti l'inquietudine che il film desta è prodotta, continua Fantuzzi, «dalla distanza siderale dalla quale i due personaggi, rispettivamente, si guardano e si sentono guardati»⁴.

C'è qualcosa che accomuna profondamente Tomek e Magda, anche se da punti di vista opposti: «Magda è illetterata in amore così come lo è Tomek»⁵. I motivi sono opposti, ma la situazione è simile. Tomek sa che significa amare, ma non sa come amare nel senso che deve confrontarsi con la dura realtà del rifiuto dell'amore dato. Magda sa come «fare l'amore», ma nega l'esistenza dell'amore e non sa amare veramente.

I personaggi del *Decalogo* sono spesso condivisi tra i vari episodi del ciclo. Così il *Breve film sull'amore*

condivide questa rotazione. Ma anche se consideriamo il film in sé vediamo come i personaggi si incontrano, si guardano, ciascuno sulla propria linea di vissuto. La vicenda di Tomek e Magda diventa paradigmatica nella misura in cui questa solitudine viene prima tematizzata e poi superata e i vetri e gli specchi di separazione vengono annullati. La solitudine che essa provoca viene assunta e «redenta» dall'amore di Tomek. Si tratta della manifestazione della «fede di Kieslowski nella forza vivificante e salvifica dell'amore»⁶. Anche J. Belardinelli propone una lettura ironica nel senso che nel film i ruoli si invertono e Magda, l'oggetto del *voyeurismo* di Tomek diviene a sua volta *voyeurista*, attendendo col binocolo il ritorno di Tomek⁷: l'ironia non è assente, come si vedrà più avanti, ma il piano di lettura è totalmente altro, cioè quello della reciprocità e della intima conversione del cuore e non, come lo stesso Belardinelli sembra interpretare, del senso di colpa.

Note

¹ S. MURRI, *Krzysztof Kieslowski*, Milano, Il Castoro, 1997, 9-10.

² Cfr. L. BINI, «Il *Decalogo* di K. Kieslowski. Dieci storie di vita», in *Lecture* n. 11 (1990) 781-796, 792.

³ G. C. BERTOLINA, «Non desiderare la donna d'altri di Krzysztof Kieslowski», in *Lecture* 1 (1990) 70-72, 71-72.

⁴ V. FANTUZZI, rec. a *Non desiderare la donna d'altri*, in *La Civiltà Cattolica*, 1989 IV 519-520, 520.

⁵ E. GUTHMANN, «'Short Film' That's Long on Desire», in *San Francisco Chronicle*, 4 agosto (1995), in <http://www.sfgate.com/cgi-bin/chronicle/article.cgi?DD58794.DTL:/chronicle/archive/1995/08/04>

⁶ G. LAGORIO, «Il *Decalogo* di Kieslowski. Grammatica del racconto», in *Il Decalogo di Kieslowski. Ricreazione narrativa*, Casale M., Piemme, 1992, 25-87, 87.

⁷ J. BELARDINELLI, «Krótki film o milosci (1988/I)», in <http://us.imdb.com/reviews/38/3804>

UNA LETTURA TEOLOGICA DEL FILM

Una simbolica filmica

Leggendo ciò che la critica ha scritto sul *Decalogo* si ha una doppia impressione. La prima è l'ammirazione generale per la qualità dell'opera realizzata; la seconda è un certo imbarazzo per la sua ispirazione religiosa evidente nel titolo. Si insiste in vario modo sul fatto che la religione è solo uno spunto per affrontare il discorso in modo «laico» o addirittura si dice che lo spunto è in qualche modo ironico e antireligioso. Si ha l'impressione, insomma, che la critica avverta un certo disagio e cerchi di scrollare di dosso al ciclo di film quella religiosità che sembra essere una palla al piede.

Per affrontare questo disagio occorre tornare alla nascita dei film. L'ispirazione del *Decalogo*, come lo sceneggiatore Piesiewicz racconta, nasce nel 1983, durante una visita al Museo Nazionale di Varsavia. Lì egli rimase colpito da una illustrazione gotica delle tavole dei comandamenti, dipinta su legno, in cui è evidente come quel mondo interpretasse e immaginasse i comandamenti alla luce dei costumi, dei problemi e dei valori di quell'epoca. Da lì l'idea di rappresenta-

re i multiformi aspetti dell'esperienza umana che i comandamenti impegnano¹.

Come è improbabile una assoluta lettura religiosa, così è ancora più ingenua una lettura che voglia astrarre del tutto dallo spunto, già letterale, di origine biblica. Sembra invece equilibrato il giudizio di P. Hasenbergh, secondo il quale le situazioni presentate «sono sempre così complesse da non offrire facili risposte. I comandamenti non sono presentati come una soluzione al problema ma come un significato per acuire la nostra coscienza dei problemi etici in un mondo che ha abbandonato definizioni chiare»².

Leggere teologicamente il film, poste queste premesse e chiarite alcune complessità, non significa guardare il film stesso attraverso le lenti della dogmatica. L'opera è tale che sfuggirebbe da tutte le parti: l'impresa sarebbe ingenua e inutile. Al contrario è lo «spettatore teologico», diciamo così, che sente evocata una dogmatica cristiana dal film. È il paradigma del Cristo incarnato – direbbe W. Lynch³ – attivo nel credente, che genera in lui spettatore una visione interpretativa teologicamente significativa e ricca⁴. Il film in esame offre fondatamente una capacità evocativa del nucleo centrale del *kerygma* cristiano.

Passare il film attraverso il setaccio della dogmatica potrebbe rivelarsi riduttivo, parziale. In realtà la questione qui è più delicata: *Breve film sull'amore* si rivela interessante non perché «corrisponde» bene al dogma cristiano, ma perché ha il potere interno di evocare con forza il nucleo di esso.

Sapere poi se il simbolismo è intenzionalmente articolato dall'autore, come questo avviene e fino a che punto, non è di nostro diretto interesse. Lo sceneg-

giatore o il regista potrebbero anche aver negato l'intenzionalità del potere evocativo della pellicola (cosa comunque non avvenuta, evidentemente). Ma, dal momento che il film viene consegnato al suo pubblico, l'occhio teologico può avviare il suo processo di discernimento personale. A noi importa quindi vedere come il film sia capace di evocare una complessa, intensa simbolica cristiana.

Ovviamente qui non si dice che la vicenda di Tomek sia quella del Cristo dei Vangeli: evidentemente non lo è. La copia, del resto, ha come scopo ultimo quello di eguagliare il modello, l'adeguamento all'originale: più essa scompare come «altro» dall'originale, più essa risponde alla propria ragion d'essere. C'è per scomparire. Questa non è certo il senso di una rappresentazione cinematografica di Cristo: essa non scompare in un semplice rimando, ma partecipa di ciò di cui è immagine. Ogni vera opera d'arte si impone per la propria singolarità e per l'energia tutta propria che esprime. Il volto cinematografico non è produzione, allucinazione o buona memoria. Non è «fac-simile», *poster* o cartolina-ricordo. Non è richiamo della nostalgia, del tempo perduto e ricercato, ma quella del presente, dell'attualità, dell'«affetto» come antitesi della semplice nostalgia. In questo senso la rielaborazione creativa è una limitazione e un difetto per uno specchio, ma non per un'opera d'arte che non «ricopia» ma «emana», possiamo dire, dall'originale, paesaggio o figura che sia.

Nel nostro caso il rapporto corretto tra il Cristo della storia e della fede da una parte e quello dell'arte, dall'altra, si può formulare nei termini di una reale «co-

munione». Un volto di Gesù è teologicamente significativo non se è la copia di questo o quell'aspetto presente nel Vangelo, non se è semplicemente un «dire con altre parole», quasi una parafrasi, il Vangelo stesso, ma se è in «comunione» con esso, se partecipa ad esso, se lo ha insomma compreso per rielaborarlo in una interpretazione anche nuova ed inedita.

L'immagine cinematografica di Cristo teologicamente significativa cerca, si accosta ma non prende, non s'impadronisce. L'immagine così esprime il desiderio di questa relazione cordiale col Cristo «nascosto» che, nonostante venga in qualche modo scoperto, resta sempre nel suo nascondimento. Così l'immagine non è un dominio dell'immaginato: il volto di Cristo e la sua storia già si offrono all'immagine, ma lo scoperto non si perde nella scoperta. L'immagine legata esclusivamente all'arbitrio del narratore fa solo da specchio: sembra di vedere Cristo e invece è l'immagine di Narciso. L'accostarsi alla figura di Gesù per conformarsi ad essa, entrare in dialogo o scontrarsi con essa implica necessariamente il «cogliere il vero fondamento della [sua] storia», come direbbe s. Ignazio⁵. Da qui parte il «narrarla fedelmente» (non pedissequamente) e nello stesso tempo in modo creativo. Tomek appare figura di Cristo in quanto narra fedelmente il vero *fondamento* della storia evangelica, al di là di illusorie corrispondenze letterali.

Una poetica evocativa

Piesiewicz, intervistato sulla sua idea di Dio, ricorda come negli anni '70 trascorse un periodo di rigetto

verso la Chiesa e il cattolicesimo. Ricorda la formazione legata al senso del peccato e della colpa e l'intendere il decalogo come lista di proibizioni. Questa fase non ha il suo riflesso nel ciclo dei film, dove i dieci comandamenti sono intesi come «proposte formulate da Dio all'indirizzo dell'uomo. Ti è offerta la possibilità, ma la scelta dipende da te. Sei libero. Se ti atterrai a questo non sarà bene soltanto per te (in fondo se peccchi è affar tuo), ma anche per gli altri»⁶. Piesiewicz avverte come in ogni episodio ci sia un momento in cui una soluzione si delinea, l'insolubilità non rimane abbandonata a se stessa. Inteso così allora il *Decalogo* può essere anche una provocazione e una «polemica contro una determinata concezione della legge e della Divinità»⁷. Dunque è ben presente nell'idea dello sceneggiatore un profilo teologico del discorso, una domanda su «quale sia la nostra religiosità, il nostro rapporto con Dio ed i valori derivanti dalla Bibbia»⁸.

La riflessione teologica non è solamente centrata sul terreno veterotestamentario, ma è anche specificamente cristologica. Afferma lo sceneggiatore:

Visto che ci siamo spinti così lontano le dirò che per me Cristo è qualcosa di più che un fenomeno religioso implicante la fede. È una componente indispensabile dell'esistenza, un punto di riferimento. La «vittima sacrificale» dello splendido libro di Girard è proprio Cristo, venuto per riscattarci. Dopo di Lui i capri espiatori non hanno più senso. E invece il rituale si

perpetua: tribunali, dittatori, imbonitori... Non posso fare a meno di citare qui un passo dei Diari di Gombrowicz, un ateo che pure scrive: «Cristo ci porgerà la mano [...]. La dottrina che affossò lo stato romano ci è alleata quando ci battiamo per demolire tutti gli edifici troppo sontuosi [...] per arrivare alla nudità, alla semplicità, all'ordinaria, elementare virtù»⁹.

Il testo citato ci può offrire due chiavi di lettura del *Breve film sull'amore*: Cristo/Tomek

- è vittima sacrificale che prende su di sé il peccato del mondo, che si fa carico del male e della sofferenza, che sparge il suo sangue;
- è mano tesa che significa alleanza, presenza di semplificazione.

Lo spargimento di sangue di Tomek ha in comune con la croce di Cristo il senso di condivisione della condizione dell'altro, la libertà dalla paura di essere picchiato, di dare il sangue per amore. Si tratta di un amore che non si blocca davanti al rifiuto e al non riconoscimento. Tomek prende su di sé per condividerlo il dolore di Magda e, come vediamo alla fine del film, tende la mano alla donna in forma di «Consolatore perfetto, Ospite dolce dell'anima, dolcissimo Sollevio», come ci ricorda la Sequenza allo Spirito Santo. Se Piesiewicz si pone nella prospettiva del credente, Kieslowski ha affermato: «Io non credo in Dio, ma

anche non credendo ho comunque un rapporto con lui»¹⁰. I dieci comandamenti sono per il regista dieci frasi ben scritte dal valore morale universale. Tuttavia, se il religioso esplicito sembra assente, Kieslowski stesso sottolinea come nei suoi film ci sia sempre un margine di apertura, una inspiegabilità che rimane aperta.

Il film di Kieslowski – e *Breve film sull'amore* in particolare – non è mai univoco: la vicenda si costruisce per tracce, indizi, accenni, allusioni. Piesiewicz afferma che nello scrivere la sceneggiatura non poteva «tirare delle conclusioni» nel senso di una logica narrativa stringente¹¹. Non si può prevedere la conclusione del film, né tantomeno delle singole sequenze: non si tratta di un giocare alla sorpresa: la macchina da presa segue più che condurre le azioni¹². Non guidandole, sembra che queste si svolgano senza un nesso forte, senza un messaggio preciso e predeterminato da comunicare.

Si potrebbe dire che «il suo è un cinema senza messaggio, perché tende a *precedere il messaggio* per esprimere le emozioni ancora inarticolate»¹³. Prima si ha l'evocazione, l'emozione, l'immagine e solo dopo si può seguire la pista di un messaggio. L'articolazione è successiva, la parola è un momento successivo di comprensione che spesso può giungere solo dopo la visione del film.

La *fabula* è così essenziale che necessariamente non si può dar credito alla prima lettura di tipo «letterale». Dire, ad esempio, che un film del *Decalogo* sia l'illustrazione di un comandamento è banale: vi è sempre un confronto serrato col vissuto della vita quotidiana

dal sapore, in certi casi, di una vera e propria anatomia della condizione umana e quella più ordinaria, tra quartieri di periferia, condomini, cortili e fabbriche. Non a caso il titolo originale previsto per il ciclo era stato *La condizione umana ovvero sui dieci comandamenti*.

Così Kieslowski non propone messaggi chiari e distinti da accettare o respingere, non propone «comandamenti» o precetti, ma sollecitazioni, lasciando allo spettatore il diritto, l'onere, il piacere o il dolore e in ogni caso la responsabilità di scegliere la propria soluzione, la propria strada, il proprio punto di vista, non invadendo la pellicola con il proprio, che è non assente ma ben dissimulato¹⁴ o, meglio ancora, non precisato: «se poi lo spettatore arriva da solo a capire il mio punto di vista o se invece se ne crea uno personale per me è indifferente. Anzi, forse preferisco la seconda soluzione»¹⁵.

Questo modo di affrontare la propria opera potrebbe suonare come relativistico, impersonale, disimpegnato: non esplicitare il proprio punto di vista significa anche non scontentare nessuno, tranne chi ne desidera uno forte, qualunque esso sia. In realtà, come suggerisce lo stesso sceneggiatore Piesiewicz, «attraverso il dubbio si può ad esempio mostrare l'accesso ad un determinato stato d'animo o anche ad un certo sistema di valori»¹⁶.

L'idea che sta alla base di questo atteggiamento fa forza sulla radicale importanza della dimensione simbolica che di natura sua non è mai univoca. Vedere un film di Kieslowski è riconoscere (o almeno vedere) dei segni: se il film è visto più volte, se ne possono coglie-

re sempre di nuovi, come nella vita, del resto: «Sì, ne riceviamo spesso nella vita. Un sogno... l'impressione di aver parlato con qualcuno, una tenda che si muove senza un filo d'aria come se ci fosse qualcuno dietro, non si sa chi. O meglio, si tratta non solo di un simbolo, ma di qualcosa d'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 comunque 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»¹⁷.

Lo stesso Kieslowski conferma: «Il problema è di trovare il miglior dosaggio possibile tra ciò che è misterioso e ciò che è evidente. Non appena si nomina un mistero, diventa banale o stupido. Allora tolgo molte scene che avrebbero permesso di comprendere meglio il film. In genere faccio sei o sette versioni di uno stesso film»¹⁸. Evidenza e mistero non si elidono a vicenda, se l'evidenza non è tronfia e pacchiana, ma è rispettosa e lasciata più alle risonanze della coscienza che al potere della chiarezza espositiva.

L'occhio di Kieslowski predilige i primi piani non con ossessione *voyeuristica* o con la volontà di catturare e dominare le situazioni, ma per compiere una operazione di scavo che infranga l'opacità dell'esistenza banale. I volti e gli oggetti emergono con forza dal grigiore¹⁹. Dunque si può avvertire una sorta di contrasto altamente evocativo tra il distacco clinico del regista e la realtà calda e viva su cui opera. Un distacco «termico» tra freddo e caldo²⁰. In un atteggiamento da *école du regard*, il regista sembra rinunciare per sem-

pre al ruolo di narratore onnisciente che conosce l'esterno, la coscienza, i volti dei personaggi, accettando invece di descrivere *esternamente* ciò che cade sotto il suo occhio. Ed effettivamente l'onniscienza è definitivamente allontanata. Ma quell'atteggiamento di attenzione all'esterno si traduce paradossalmente in una concentrazione sulla coscienza e l'interiorità o, anche, su una dimensione metafisica²¹.

Il descrittivismo per eccellenza rifiuta la metafora e il simbolismo per abbandonarsi alla percezione. Ma qui il simbolismo non è indotto dall'esterno, ma è emergente spontaneamente dal dato, dalle cose che *sono là*. Si potrebbe così sentire la vicinanza del genere poliziesco. In qualche modo *Breve film sull'amore* è accostabile, incredibilmente, a questo genere. Magda è un po' un *detective* o, meglio ancora, è chiamata a diventarlo: un *detective* che sappia raccogliere indizi, elementi che hanno valore di presenze certe, ma che anche hanno bisogno di una spiegazione. Le cose, i fatti, i segni, gli indizi (ricostruiti perfettamente nella scena del bar) sono là, ma la loro esistenza non si riduce al loro puro esser-ci. La loro esistenza dipende dal ruolo svolto in un discorso più ampio e complesso. Bisogna ritornare di continuo agli indizi in possesso, interpretarli (vuoi fare un viaggio con me? vuoi venire a letto con me?...). Si ha l'impressione che nient'altro di vero ci sia oltre i «fatti», ma tra questi fatti circola la presenza del mistero. Il regista non lo svela, ma lo mostra. Kieslowski, oltrepassando la superficie liscia del reale, proprio attraverso la forza misteriosa dell'evidenza, lascia apparire crepe da cui traspare l'ineffabile. I segni e gli indizi sono «casuali» e

gratuiti, ma lo sono in modo talmente continuo che ci persuadono della loro necessità²².

Causalità e necessità insieme danno vita non ad una «epifania» simbolica, ma ad una «diafania» simbolica. Il mistero non emerge luminoso sopra le cose e i fatti, governandone i movimenti e i significati, ma, semmai, può essere intravisto in trasparenza, senza modificare le cose. Si nota insomma che c'è una luce di fondo che *può* plausibilmente illuminare la causalità degli oggetti e degli eventi. Questo elemento diafanico è proprio dei vetri opachi che, pur essendo se stessi con la loro consistenza, lasciano trasparire la luce che vi si pone alle spalle. Non potrebbe essere questa un'altra spiegazione della continua presenza del vetro nel film che stiamo esaminando? Non solo il vetro così sarebbe diafano, ma tutta la realtà data che è là «casualmente», ma anche «necessariamente», lasciando trasparire «altro da sé».

La «teologia» di Kieslowski così è costruita nel modo della evocazione del mistero, un mistero aperto. L'uomo è fondamentalmente «uditore», «visore». L'uomo è per sua essenza, come diceva K. Rahner, uno spirito in ascolto di una possibile rivelazione di Dio²³. Il primo presupposto affinché un uomo possa sentire la voce del Vangelo consiste nel fatto che egli sia aperto ai segni attraverso i quali il mistero silenzioso è presente²⁴. I segni, i fatti, gli oggetti possono evocare il mistero offrendo qualcosa di comprensibile e possono portare l'uomo nella condizione di essere afferrato. Nella prospettiva filmica di Kieslowski tutto ciò è intenzionale.

Risulta evidente che è necessario l'esercizio del «rac-

coglimento» per identificare significati di vita al di là di apparenze e retoriche. Avere una intelligenza simbolica significa conoscere l'arte di leggere noi stessi, di interpretare le metafore delle nostre immaginazioni, al di là di inganni e mistificazioni. Ogni introversione di questo tipo è un atto fondamentale dell'esistenza umana e un preludio del ritrovamento di se stessi che si può verificare anche di fronte a Dio.

Riguardo allo spettatore, il film possiede la capacità di infrangere la letteralità di una vita povera di significati. In questo senso è immagine «spirituale» e il cinema può diventare una suggestione d'ordine spirituale.

Siamo dunque completamente fuori rispetto alla lettura del film che ha fatto Moravia, il quale lo imbriglia tra il sarcasmo sconsolante dovuto al fatto che i Comandamenti non vengono vissuti e la malinconia della mancanza di possibilità di scelta, del «niente di nuovo sotto il sole», che si deve al fatto che comunque le vicende della vita cadono sempre al loro interno²⁵. Non si tratta di un pendolare tra sarcasmo e malinconia, ma di una indagine all'interno della condizione umana, fundamentalmente aperta e non appiattita in una disincantata osservazione e registrazione di tunnel senza uscita. Se così fosse, lo sguardo di Kieslowski sarebbe di superiorità sul vissuto, mentre, al contrario, l'impressione che si ha è quella di una fondamentale umiltà e pazienza.

Noi vediamo come in uno specchio, dice san Paolo, e la visione di Kieslowski è sempre molto filtrata da vetri, cristalli, obiettivi, finestre. Sì, questo significa che il regista «guarda» e sottolinea l'importanza del guar-

dare: probabilmente il ricorrere a questi elementi gli deriva dal suo passato di documentarista, abituato ad osservare. Ma questo significa anche che la nostra visione non è senza ombre, non è definitiva, completa, conclusa. Lo spazio per un avvicinamento è tutto lì, nel vetro che è «diafania» del mistero della vita.

Noi possiamo dire – ha scritto bene Sergio Frosali – che, nei dieci film, si esprime un cristianesimo aperto, problematico, non codificato, antidevozionale, accessibile per sprazzi a qualunque uomo, di qualsiasi estrazione e (non) fede, un cristianesimo calettato sui problemi dell'individuo. [...] L'uomo si ritrova fatalmente a confrontarsi con la morte, la solitudine, il mistero, il non conoscere l'essenziale che gli servirebbe, non il destino, non la propria natura stessa. Allora in questa crepa fondamentale che percorre da cima a fondo l'esistenza di ciascuno e l'intera esperienza storica, si situa qualcosa che potrebbe essere Dio, oppure l'aspirazione al divino, o forse l'illusione di esso, comunque il suo bisogno²⁶.

Note

¹ Il progetto, elaborato con Kieslowski, diventa l'idea di un ciclo per la televisione da affidare a registi diversi. Da ogni comando si sarebbe poi sviluppata anche una versione per il cine-

ma. Sono passati quattro anni tra l'ideazione e la realizzazione dei film che avvenne nel 1987. Fu abbandonata l'idea di coinvolgere più registi e vennero prodotte per il cinema solo le versioni del *Decalogo* 5 e 6, la cui realizzazione avvenne prima dell'intero ciclo.

² P. HASENBERG, «The 'Religious' in Film: From *King of Kings* to *The Fisher King*», in J. R. MAY (ed.), *New Image of Religious Film*, Kansas City, Sheed & Ward, 1997, 41-56, 55. Cfr. anche W. LESCH - M. LORETAN (edd.), *Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst: Krzysztof Kieslowskis "Dekalog" - Filme als ethische Modelle*, Freiburg, Herder, 1993.

³ W. LYNCH, *Images of faith: An Exploration of the Ironic Imagination*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1973.

⁴ L. BAUGH, «Un approccio teologico-spirituale al cinema», in *Consacrazione e servizio* XLII n. 10 (1995) 26-36.

⁵ IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi Spirituali. Ricerca sulle fonti*, a cura di P. Schiavone, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1995, n. 2.

⁶ K. PIESIEWICZ, «Ho proposto l'idea del *Decalogo*», in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski*, Roma, Dino Audino Editore, 1996, 36.

⁷ Ivi.

⁸ Ivi.

⁹ Ivi.

¹⁰ K. KIESLOWSKI, «Non credo in Dio ma ho un rapporto con lui», in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski*, cit., 38-39, 38.

¹¹ K. PIESIEWICZ, «Ho proposto l'idea del *Decalogo*», in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski*, cit., 34-37, 35.

¹² Cfr. C. EIDSVIK, «Kieslowski 'Short Films'», in <http://www.petey.com/kk/shorts1.txt>

¹³ S. MURRI, *Krzysztof Kieslowski*, cit., 6.

¹⁴ Cfr. P. D'AGOSTINI, «Prefazione», in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski*, cit., 3-5, 5.

¹⁵ K. KIESLOWSKI, «10 principi per non fare solo cinema. *Decalogo* antologico di un regista impossibile», in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski...*, cit., 7-8, 7.

¹⁶ K. PIESIEWICZ, *Sono solo*, in brochure di presentazione del *Decalogo* – edizione «l'Unità cinema».

¹⁷ M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski*, cit., ivi, 8.

¹⁸ Ivi, 7.

¹⁹ Cfr. L. BAUGH, *Imaging the divine. Jesus and Christ-figures in film*, Kansas City, Sheed & Ward, 1997, 173.

²⁰ Cfr. E. IMPARATO, *Krzysztof Kieslowski. Il Decalogo. Per una lettura critica*, Roma, Aiace, 1990, 14.

²¹ Cfr. L. BAUGH, *Imaging the divine. ...*, cit., 173.

²² Cfr. E. IMPARATO, *Krzysztof Kieslowski...*, cit., 14-15.

²³ Cfr. K. RAHNER, *Uditori della parola*, Roma, Borla, 1977.

²⁴ Cfr. K. RAHNER, «La parola della poesia e il cristiano», in *Saggi di spiritualità*, Roma, Paoline, 1965, 231-251, 233.

²⁵ Cfr. A. MORAVIA, cit. in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski...*, cit., 42.

²⁶ Cfr. S. FROSALI, cit. in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski...*, cit., 43.

UN DISCORSO AMOROSO

La sequenza iniziale

Il film si apre con una inquadratura misteriosa: viene inquadrato un polso bendato come per una ferita. Lo spettatore non sa nulla della vicenda e non capisce di che si tratta. L'immagine potrà essere compresa solo alla fine del film, dove si ripresenta la stessa inquadratura. Il polso ferito e bendato di Tomek crea una inclusione tra l'inizio e la fine del film. Da questo si arguisce che è posta in una posizione di estremo rilievo, anzi che è il senso di tutta la vicenda. In quel polso ferito, in quella piaga da crocifisso, da «povero cristo» è nascosto il senso di ogni immagine del film. Dal dettaglio del polso si passa al volto di Tomek. Si tratta di un volto sofferente: l'amore ha un volto preciso. Il regista non lascia il particolare del polso in balia di se stesso, aspettando che sia la vicenda ad identificarlo, ma subito vi lega un volto preciso, il volto di Tomek.

Quindi un abile montaggio ad incastro unisce il presente di una donna, Magda, il suo muoversi nell'appartamento, e le immagini di Tomek a letto ferito e in convalescenza: il presente di Magda è già incluso nel futuro di Tomek o meglio – e lo capiremo chiara-

mente nella sequenza finale – l'amore di Tomek si distende sulla vita di Magda sin dall'inizio del film, quando i due protagonisti non hanno ancora intrecciato le vicende della loro vita. La vita di Magda è da sempre inclusa nel sacrificio di Tomek «per amore», anche se lei non lo sa. Magda gioca a carte (solitario) e va in giro per la casa in mutandine ed ecco uno stacco che presenta Tomek che dorme. Ecco un altro stacco e vediamo Magda vista dall'oblò che danza con il pennello in mano. Ecco un altro stacco e vediamo Tomek, ferito, nel suo letto mentre dorme.

Il montaggio è realizzato a stacchi e non a dissolvenza e questo rende iconicamente non l'intreccio delle vicende (sarebbe troppo poco), ma il loro scorrere a *pendant*, a dittico, che non esiste senza entrambe le sue componenti. Alla fine scende il buio.

Fino a questo momento la luce crea una situazione di tipo caravaggesco, dove l'illuminazione non proviene dall'esterno, ma dal soggetto principale dell'inquadratura, Tomek: è come se il volto del ragazzo ferito che ha «dato la vita» sia la vera «luce». Siamo di fronte ad un vero e proprio «prologo» evangelico di tipo giovanneo. La ferita di Tomek è il «principio» atemporale di tutto, la fonte di tutto. Egli è la luce vera, ma le tenebre non l'hanno accolta. Scende infatti, lentamente, il buio che conclude la sequenza.

Il buio, la tenebra viene infranta non da una luce, ma da un rumore. Si rompe un vetro, una luce illumina i cocci e Tomek cade dall'alto. Tomek ha rotto un vetro ed entra di nascosto in un locale per rubare il cannocchiale con cui guarderà Magda. In questo suo cadere egli non è inquadrato, come accadrebbe in ogni nor-

male film in cui si illustra un furto, dall'esterno, ma dall'interno. Quali sono gli effetti che provoca questa scelta? Se l'ingresso di Tomek fosse stato filmato dall'esterno, tutta l'attenzione sarebbe stata concentrata su di lui: noi avremmo seguito le sue «peripezie» dell'ingresso fino al furto completato. La *suspense* avrebbe riguardato i suoi movimenti. Invece il regista inquadra la scena dall'interno. Questo significa che si passa attraverso i seguenti momenti:

- rumore fuori campo del vetro che viene infranto due volte
- visione del vetro illuminato
- pochi secondi di silenzio e stasi assoluta
- arrivo di Tomek

Si tratta di quattro assaggi dalla grande forza simbolica. È come se il regista avesse declinato la sua onniscienza per mettersi dalla parte di chi guarda il film. La scena sta a sottolineare come chi guarda non è «spettatore», ma attore della scena: si tratta di una ripresa soggettiva che non ha come soggetto nessun personaggio del film! L'unica conclusione possibile è che lo spettatore è subito chiamato ad essere attore protagonista di ciò che sta accadendo sotto i suoi occhi. Si tratta, sembra, di una citazione della prospettiva rovesciata delle icone russe, quale, ad esempio, vediamo nell'icona della Trinità di Rublev. Lì tutte le linee prospettiche convergono verso chi guarda l'icona e le cose più lontane sono più grandi: non è una visione come da una finestra, dove le linee convergono all'infinito. Così qui: tutta la sequenza converge

verso lo spettatore, tanto che non ci sono attori in campo.

È tutt'altro che la prospettiva lineare brunelleschiana, come quella di Ghiberti, Masaccio o Donatello: le linee non si incontrano in un punto di fuga situato dietro la «veduta», ma in un punto situato davanti ad essa. Lo spazio si estende verso lo spettatore e le linee di forza vengono avanti dall'interno dell'immagine. Così la «veduta» non è una finestra attraverso la quale lo spirito umano deve penetrare nel mondo rappresentato, ma è un luogo di presenza, il luogo della Presenza. È questa presenza che irradia verso colui che si apre a riceverlo, divenendone partecipe internamente. In questa prospettiva dunque chi guarda non è affatto «spettatore», ma «attore» della vicenda contemplata.

La prospettiva inversa è anche quella realizzata dalla contemplazione nello stile degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola. L'esercitante nella contemplazione della natività guarda la grotta e vede quanto sia grande e quanto sia alta e come sia addobbata e, stando lì presente, vedrà le persone, la Madonna, Giuseppe, l'ancella ed il bambino Gesù appena nato e se stesso come un povero ed indegno schiavo che guarda la grotta e vede quanto sia grande e quanto sia addobbata e, stando lì presente, vedrà le persone... e se stesso come un povero e indegno schiavo che guarda la grotta... potremmo così continuare. Ci sono tre livelli di «in-essere»:

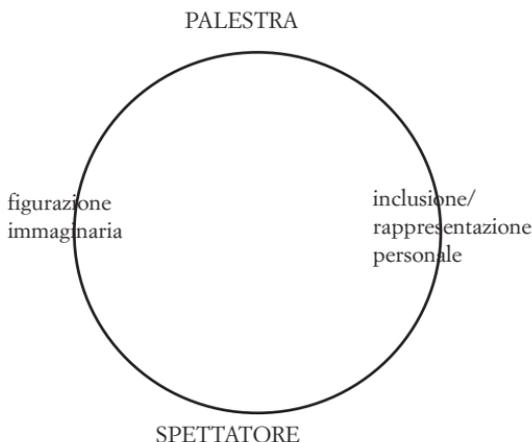
inclusione fisica (grotta)

figurazione immaginaria (immaginario)

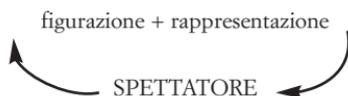
rappresentazione personale (esercitante)

Lo sguardo presente

Così, nel nostro film, si può comporre questo schema:



Semplificando lo schema si svela il paradosso:



Lo spettatore risulta essere «dentro se stesso», mischiando tra sensi distinti di «in-essere»: è come inserito in un «vortice» dove tutti i livelli si intersecano.

Il grande silenzio e l'attesa

L'ambiente di grande silenzio e la penombra in cui si svolge la sequenza dell'ingresso di Tomek è come una parabola dell'attesa dell'uomo di «qualcosa» che deve venire. Si crea una situazione di grande suspensio-

ne, dove non si capisce bene cosa dovrà accadere. Si vive solo una situazione di grande attesa.

Qui sembra concentrarsi tutta la speranza dell'umanità che vive in una penombra notturna, indistinta, in profonda ricerca, priva di riferimenti precisi. L'uomo qui è profondamente «uditore», come direbbe Rahner. In questa situazione in cui siamo posti, una situazione che rende lo spettatore come un *radar*, udiamo il rumore di un vetro che si infrange, un vetro spesso, di quelli infrangibili evidentemente, dato che si rompe in mille piccolissimi frammenti e non in pezzi di media entità.

La sapienza della sequenza che illustriamo è veramente grande. L'avvento di Tomek è un evento indeducibile dal silenzio e dall'attesa in cui il regista pone lo spettatore: è evento che si dà all'improvviso e «gratuitamente», tuttavia non è cosa che non abbia appigli nello spettatore. Tutt'altro. Come abbiamo detto, egli è già nella scena come «attore» e sta lì *aspettando* che qualcosa avvenga. Si vede e si sente che un vetro viene infranto. Ma cosa avverrà non lo sappiamo ancora. Lo spettatore è posto in una situazione in cui è tutto attesa, trascendentalmente, *a priori*. Non è possibile che il film si fermi lì, nella penombra. Qualcosa deve accadere: l'uomo è in attesa nel più profondo di se stesso. Quello che accade è sorprendente, ma anche atteso.

Il vetro rotto è spesso, «infrangibile». Tomek rompe un muro di separazione che sembra essere posto per impedire assolutamente il passaggio: «non considero un tesoro geloso la sua uguaglianza con Dio, ma spogliò se stesso, assumendo la condizione di servo e divenendo simile agli uomini; apparso in forma umana...» (*Fil 2, 6-7*). Il vetro infranto evoca la rottura del-

la separazione divino/umano. L'Incarnazione ha proprio questo significato di superamento radicale, di abbattimento di una separazione. Il vetro viene inquadrato ed è ben illuminato.

A questo punto tornano alla mente le parole del libro della Sapienza:

Mentre un profondo silenzio avvolgeva tutte le cose, e la notte era a metà del suo corso, la tua parola onnipotente dal cielo, dal tuo trono regale, si lanciò in mezzo a quella terra.

(*Sap* 18, 14-15)

Mentre un profondo silenzio avvolgeva tutto, la palestra, i suoi corridoi, mentre si è nel mezzo della notte, Tomek si lancia dall'alto.

Quindi Tomek entra per una porta che è posta alla luce. Non si capisce perché sia così illuminata: sembra quasi che la sua messa in evidenza abbia qualcosa di mistico. Un occhio sensibile può cogliere una analogia con una possibile forma di ripresa della Annunciazione, dove un raggio di luce bianca può rendere, come avviene in Zeffirelli, ad esempio, la presenza dell'Angelo. In ogni caso l'illuminazione rimane come un suggerimento di importanza.

Tomek cammina lungo il corridoio ed è ripreso dal basso in alto. Giunge in un deposito: si fa luce con una torcia, un fascio di luce nel buio dalle tinte blu che prolunga il fascio di luce del suo «avvento». Nel deposito c'è un computer (già presente in *Decalogo 1*), un videoregistratore, un cannocchiale. Nella sceneggiatura il can-

nocchiale non è rubato, ma acquistato da un furbastro al mercatino delle pulci. È chiaro che qui Kieslowski ha voluto dare un significato più specifico alla situazione. Non è merce banalmente acquistata, ma il frutto di una situazione singolare, nascosta, non ben chiara.

Le figure del discorso amoroso

Il film di Kieslowski è un film sull'amore. Si tratta della narrazione di una storia. Una narrazione in genere si divide in sequenze articolate al proprio interno. Anche in questo caso è possibile costruire una analisi di questo tipo. Tuttavia, a ben guardare, il *Breve film sull'amore* può anche essere letto nella sua capacità di generare una sorta di «topica» del discorso amoroso, una costellazione di immagini e «posizioni» dell'anima che compongono e anzi generano «linguisticamente» un discorso sull'amore¹. Una analisi di questo tipo riesce a strutturare il discorso narrativo in immagini, icone semplici, ma molto dense, di discorso, le quali riescono a far luce su un gruppo di sequenze e a coglierne il senso globale. Si tratta, ovviamente di una lettura aperta.

Il labirinto

Il rapporto di amore, in genere, non nasce attraverso la parola scambiata nell'incontro, ma attraverso l'immagine: è perentoria, precisa, definita. Nessuna parola può addolcirla, nessuno sguardo ricambiato può renderla nell'ambito della reciprocità. Vedere una persona e rimanerne col-

piti può far innamorare; vedere la persona amata in atteggiamento tenero verso un'altra persona può far ingelosire. L'immagine sta lì e colpisce. Come il Signore ha guardato la miseria del suo popolo schiavo in Egitto così com'era (*Es* 3, 9); come chi ama guarda con cura la persona oggetto del suo amore indeducibile da una reciprocità, così Tomek guarda Magda nel suo appartamento.

Nell'inquadratura in cui per la prima volta Tomek guarda col cannocchiale l'appartamento di Magda si vedono alla finestra degli uccelli, piccioni, colombe – come la colomba del *Cantico* che sta nelle «fenditure della roccia» – che sono appollaiate o svolazzano. Gli appartamenti del condominio sono un po' come le fenditure della roccia in cui si nasconde la colomba.



Tomek esprime un sorriso di soddisfazione e cambia il vecchio obiettivo, un piccolo binocolo, con il nuovo cannocchiale. Il desiderio di vedere dalla finestra e il cercare dietro le persiane è in sintonia con quello del *Cantico dei cantici*:

Somiglia il mio diletto a un capriolo
o ad un cerbiatto.
Eccolo, egli sta
dietro il nostro muro;
guarda dalla finestra,
spia attraverso le inferriate

(Ct 2, 9)

A questo punto abbiamo praticamente già visto quasi tutti gli ambienti in cui il film è girato, tutti all'interno del grigio quartiere Stowki di Varsavia: troviamo edifici di cemento tutti uguali e squallidi. Questa periferia ospita le immagini del *Decalogo* e sullo stesso pianerottolo incontriamo il docente universitario e l'operaio, l'appartamento modesto e quello ben arredato, quello sciatto della madre di Marcin dove abita Tomek e quello un po' raffinato e «postmodern» di Magda. Il luogo è stato definito il «condominio della commedia umana»². Dall'anonimato, che domina e appiattisce nella quotidianità vissuti e situazioni, emergono le storie narrate. Il progetto originario del regista, che poi fortunatamente non ha avuto seguito, prevedeva che il condominio saltasse in aria a causa di una fuga di gas. Tutto sarebbe stato spazzato via, i personaggi sarebbero morti: troppo facile, troppo scontato.

Lo spazio aperto non è mai fatto di panorami ed è per lo più notturno. Questo stringe i personaggi in campi di narrazione stretti, asfissianti. Le scene girate fuori delle case di Tomek e Magda sono ambientate in locali, uffici, negozi, centri commerciali abbastanza squallidi. L'attenzione è sempre orientata alle persone, al loro spazio intimo. Lo spazio è spazio mentale, intellet-

tuale, spirituale, psicologico. L'immagine del labirinto è quella più espressiva dello spazio a cui ci riferiamo. Il labirinto del quartiere Stowki è inquadrato dal regista attraverso il teleobiettivo con il conseguente appiattimento della visione quando l'oggetto è distante o con la definizione di particolari estremamente curati, tanto da divenire a-spaziali. Il labirinto è una costruzione mentale, fatta di intersezioni, corrispondenze, ripetizioni, senza chiarificazione finale e in esso, naturalmente, i personaggi sono imprigionati. L'ariosità dello spazio sarebbe invece propria dell'avventura.

Il colore dominante del film è il rosso che fa da contrasto con il grigiore del quartiere in cui il film è ambientato. Tomek copre il suo cannocchiale con un panno rosso; il telefono di Magda è rosso e così anche il colore dominante nel quadro da lui realizzato. Rossi sono i vetri del suo pianerottolo. La casa stessa di Magda è avvolta in una tonalità rossastra, calda e inquietante al contempo.

L'incontro

L'incontro diretto tra Tomek e Magda avviene all'ufficio postale. Tomek lavora alla posta. Il particolare è insignificante? Tomek, vedremo, nasconde le lettere inviate dall'amante all'indirizzo di Magda, ma Tomek stesso per Magda è vera «buona notizia» e la notizia è che l'amore «esiste».

Qui sembra di poter cogliere una citazione o una allusione al postino Angiolino (Ninetto Davoli) del film *Teorema* di Pasolini. Lì l'annuncio dell'ospite è fatto da un

postino/messaggero di nome Angiolino. Forse per lo stesso motivo Tomek qui lavora alla posta.

Tra *Breve film sull'amore* e *Teorema* esiste un legame profondo, al di là delle apparenze. Il ruolo che l'«ospite» gioca nel film di Pasolini, nel film di Kieślowski è giocato da Tomek. L'esistenza borghese di Magda è quella di Lucia, padrona di casa borghese e refrattaria all'amore in *Teorema*. Il comportamento delle due donne fino alla seduzione appare molto simile. Le due donne seducono sessualmente, ma in realtà restano esse sedotte nel più profondo del loro cuore. In *Teorema* Lucia, disperata per la dipartita dell'ospite, dopo aver tentato di colmare la propria sete di amore con ragazzi incontrati per strada, conclude la propria parabola in una calma chiesetta. In *Breve film sull'amore* Magda, in evidente travaglio per la dipartita di Tomek, conclude la propria parabola in una profonda conversione all'esistenza dell'amore. Anche Pasolini gioca sul tema dell'amore erotico in chiave analogica. Solo il rapporto sessuale con l'ospite può infrangere il piatto scorrere di vite borghesi narcotizzate dalla noia e dalla inconsistenza delle apparenze. Il senso dei due film appare vicinissimo e l'uno può essere proficuamente letto alla luce dell'altro. Magda entra nell'ufficio postale nel quale lavora Tomek e dice: «Ho ricevuto un avviso. Ci deve essere un mandato di pagamento». L'avviso di pagamento è lì, nelle mani di Magda, ma non c'è il vaglia corrispettivo. Che significato può avere? È un trucco escogitato da Tomek per trarre a sé Magda per pochi istanti. L'astuzia appare troppo sproporzionata rispetto al risultato per essere plausibile. Il gesto sembra rinviare

a un significato più profondo. Si tratta comunque di un segno (l'avviso di pagamento) che non ha rinvio nel materiale (vaglia postale) ma va al di là (l'amore): lascia la *suspense* e disorienta. Magda incontra Tomek per l'utile (io ti do l'avviso, tu devi darmi i soldi), Tomek cerca Magda per il bene. Almeno a livello simbolico, la logica del *do ut des* viene chiaramente infranta. «Non mi piace perder tempo», afferma seccamente Magda: ella gestisce tutto, il suo tempo, il suo appartamento, i suoi rapporti. È prometeicamente attiva nella propria vita, tanto da non aver tempo e spazio per se stessa e per gli altri, tantomeno per accorgersi di uno sguardo di amore puntato su di lei. L'avviso di pagamento è un segno: nella vita ci sono fatti, situazioni, occasioni che non sempre significano ciò che si crede o ciò che appare. Non deve sfuggire la rilevanza teologico-spirituale di questa posizione circa il ruolo del «segno».

Nell'ufficio postale tra Tomek e Magda c'è un gioco di sguardi: lei guarda attraverso il vetro e vede lui tra i riflessi.



Addirittura a volte noi vediamo Tomek in soggettiva dalla parte di Magda e lo vediamo filtrato dal riflesso del volto della donna nel vetro dell'ufficio. Magda attraverso il vetro guarda Tomek, ma vede solo se stessa. Il vetro di Magda è lo specchio di Narciso: vede solo sé, può guardarsi, ma non può comprendersi. Si vede ma non si riconosce. Il vetro dell'ufficio postale per lei è superficie tersa, magica, lucida ma impenetrabile. L'idea è pirandelliana. Leggiamo in *Sei personaggi in cerca di autore*:

Le par possibile che si viva davanti ad uno specchio, che per di più non contento di agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi?³

Tomek invece vede Magda senza riflessi: vede *lei*. Noi siamo coinvolti in questo gioco di sguardi soggettivo/oggettivo e restiamo colpiti dal nitore con cui Tomek guarda la donna amata.

La padrona di casa dell'appartamento in cui vive Tomek appare partecipe delle vicende del ragazzo: ha capito tutto, sa tutto, ma non interviene mai in modo invasivo. Cerca di distrarre Tomek dalla sua occupazione di spiare Magda e invita il ragazzo a vedere in televisione lo spettacolo di «Miss Polonia». Tomek accetta per qualche istante, ma appena suona la sveglia che lo avvisa dell'ora di rientro in casa di Magda, corre al suo tavolino e si chiude dietro la porta. Tomek ripiega il fazzoletto rosso che copre il cannocchiale e si

concentra su di esso. Il colore rosso del panno è particolare che non deve sfuggire, anzi non può sfuggire in quanto è in sonante contrasto con il grigiore degli ambienti.

Viene inquadrato l'occhio di Tomek che scruta. Quindi uno stacco e il buio. Non abbiamo una continuità, ma un salto, uno stacco prima di passare alla soggettiva di Tomek che vede Magda entrare in casa. Anche questa volta, come nella sequenza iniziale, percepiamo chiaramente che si crea un clima di attesa e di sospensione. Non abbiamo una inquadratura di Tomek che si prepara e subito una soggettiva, ma

- inquadratura di Tomek che si prepara
- visione dell'occhio di Tomek che guarda nel cannocchiale
- buio (il cannocchiale guarda la parete dell'isolato)
- spostamento della macchina da presa sulla sinistra dello spettatore e zoomata soggettiva dalla parte di Tomek sull'appartamento di Magda

La visione dell'occhio di Tomek è come una voragine che si apre sullo schermo: lo spettatore è visto dall'occhio che guarda Magda, ma che così guarda lo spettatore stesso, che a sua volta lo vede. Insomma c'è una tale ricchezza di rinvii che ci fa percepire, sebbene non tematicamente, come lo spettatore entri direttamente in scena nei panni di Magda ed è chiaramente sotto l'occhio di Tomek. Lo spettatore non guarda Tomek che guarda, ma improvvisamente si sente guardato da Tomek stesso.



Lo stacco creato dal buio separa e appende la visione dell'occhio in un istante fuori del tempo. È come se questo occhio in realtà guardasse dall'alto *ab aeterno* tutto ciò che accade, includendo la stessa vita dello spettatore.

Magda guarda la posta ma non la apre. Si mette in libertà e si rivolge al suo quadro che è sempre un *work in progress*, aperto e incompiuto. L'arazzo raffigura «il sole secondo svariate modalità: grandi sfere gialle, rosse, arancioni sullo sfondo di freddi paesaggi»⁴. Tomek osserva Magda muoversi nello schermo delle finestre del proprio appartamento come la protagonista di un film muto. In questo silenzio egli la conosce e ne apprende la vita. I gesti di Magda sono come quelli di «un uccello in procinto di spiccare il volo»⁵, che tuttavia, data la situazione richiama l'idea di un uccello in gabbia, nella gabbia del suo appartamento. Si può anche in questo gesto leggere l'identità di Magda come la colomba del *Cantico*.

Tomek si riempie la tazza d'acqua, torna in camera e si prepara qualcosa da mangiare velocemente. Guar-

da ancora dal cannocchiale. Inquadra l'orologio della camera di Magda, quella Magda che ha già detto di non aver tempo da perdere. Questa camera è divisa in due parti: una è la cucina, l'altra è la camera da letto. Magda si asciuga i capelli e compie gesti ordinari, quotidiani. Spalma un po' di burro o formaggio (comunque un derivato del latte) su una fetta di pane e lo mangia. Nello stesso momento Tomek ha preparato il suo panino con burro in modo simile e, senza staccare l'occhio dal cannocchiale, comincia a mangiarlo. C'è come un senso di «compagnia» tra i due: mangiano insieme e lo stesso cibo, spezzano lo stesso pane, anche se Magda non lo sa. Si tratta di una convivialità a distanza molto evocativa di quella che sarà una comunione più profonda.

Tomek alza la cornetta e le telefona senza rispondere o dire nulla: ecco un altro segno preciso di comunicazione. Dopo il biglietto, oggetto legato alla scrittura, molto distante, si passa alla voce, una comunicazione più immediata e diretta. Il telefono è rosso, come il panno che copre il cannocchiale di Tomek. La reazione di Magda è dura. Il ragazzo riattacca e telefona ancora per chiedere scusa. Nessun vero *voyeur* chiederebbe scusa per un gesto della propria mania. Intanto in casa di Magda arriva un uomo. Tomek, nel momento in cui i due si abbracciano, abbassa lo sguardo. Nella sceneggiatura si dice che Tomek «non ha la forza di seguire gli sviluppi della scena». Nel testo il rapporto sessuale – la «porcheria», dice la sceneggiatura!⁶ – tra Magda e l'amante appare esplicito, mentre nel film il fatto è tralasciato: Tomek non lo vede e così neanche noi. Nella sceneggiatura Tomek si

vendica contro la macchina, Zastawa bianca, dell'amante, ma nel film non c'è traccia di questa vendetta. Le due limature del regista nei confronti della sceneggiatura non sembrano prive di significato. Tomek sa bene cosa avviene, ma rimane il fatto che il suo sguardo non cede mai alla gelosia egocentrica generata dall'immagine, come scrive R. Barthes: «nella sfera amorosa, le ferite più dolorose sono causate più da ciò che si vede che non da ciò che si sa»⁷.

Magda va al negozio a fare la spesa e lì Tomek la sente lamentarsi perché non c'è nessuno a portarle il latte a domicilio. Il latte, come vedremo meglio più avanti, nella tradizione orientale è simbolo della Grazia: mancare di latte può voler dire mancare della Grazia. Tomek guarda la scena dell'incontro di Magda con un secondo amante. Nella sceneggiatura a questo punto viene suggerita la nudità del seno di Magda, nudità che invece nel film non è mai mostrata. Tomek abbassa lo sguardo. Quindi prende l'elenco telefonico e telefona all'ufficio del gas. Si tratta di una trovata di gelosia? Sì, ma una gelosia che ha come scopo non il male di Magda, ma la sua liberazione dai suoi amanti, che sono i suoi idoli e non le permettono di incontrare l'amore vero. Arrivano gli operai del gas. Magda deve interrompere la situazione erotica per andare alla porta. Gli operai controllano e quindi se ne vanno. L'amante cerca di stringere i fianchi di Magda, che invece si allontana. Tomek ride.

Si tratta di una espressione di gelosia che ha come scopo la guarigione dall'infedeltà. Viene alla mente la simbologia biblica di Israele donna infedele di Ez 16:

[15] Tu ti sei prostituita concedendo i tuoi favori ad ogni passante. [...] [24] In ogni piazza ti sei fabbricata un tempietto e costruita una altura; [25] ad ogni crocicchio ti sei fatta un altare, disonorando la tua bellezza, offrendo il tuo corpo a ogni passante, moltiplicando le tue prostituzioni. [26] Hai concesso i tuoi favori ai figli d'Egitto, tuoi corpulenti vicini, e hai moltiplicato le tue infedeltà per irritarmi. [27] Ed ecco io ho steso la mano su di te; ho ridotto il tuo cibo e ti ho abbandonato in potere delle tue nemiche, le figlie dei Filistei, che erano disgustate della tua condotta sfrontata.

[28] Non ancora sazia, hai concesso i tuoi favori agli Assiri; ma non soddisfatta [29] hai moltiplicato le tue infedeltà nel paese di Canaan, fino nella Caldea: e neppure allora ti sei saziata. [30] Come è stato abbietto il tuo cuore – dice il Signore Dio – facendo tutte queste azioni degne di una spudorata squaldrina! [31] Quando ti costruivi un postribolo ad ogni crocevia e ti facevi un'altura in ogni piazza, tu non eri come una prostituta in cerca di guadagno, [32] ma come un'adultera che, invece del marito, accoglie gli stranieri! [...]. [42] Quando avrò saziato il mio sdegno su di te, la mia gelosia si allontanerà da te; mi calmerò e non mi adirerò più.

Così anche viene in mente Osea 2, 10-19:

[10] Non capì che io le davo
grano, vino nuovo e olio

e le prodigavo l'argento e l'oro
che hanno usato per Baal. [...]

[12] Scoprirò allora le sue vergogne
agli occhi dei suoi amanti

e nessuno la toglierà dalle mie mani.

[13] Farò cessare tutte le sue gioie,
le feste, i noviluni, i sabati, tutte le sue so-
lennità.

[14] Devasterò le sue viti e i suoi fichi,
di cui essa diceva:

“Ecco il dono che mi han dato i miei
amanti”.

La ridurrò a una sterpaglia

e a un pascolo di animali selvatici.

[15] Le farò scontare i giorni dei Baal,
quando bruciava loro i profumi,

si adornava di anelli e di collane
e seguiva i suoi amanti

mentre dimenticava me!

– Oracolo del Signore.

[16] Perciò, ecco, la attirerò a me,
la condurrò nel deserto

e parlerò al suo cuore.

[17] Le renderò le sue vigne
e trasformerò la valle di Acòr

in porta di speranza.

Là canterà

come nei giorni della sua giovinezza,

come quando uscì dal paese d'Egitto.
[18] E avverrà in quel giorno
– oracolo del Signore –
mi chiamerai: Marito mio,
e non mi chiamerai più: Mio padrone.
[19] Le toglierò dalla bocca
i nomi dei Baal,
che non saranno più ricordati.

Il procedimento per smontare la situazione erotica è quella di renderla ridicola. Si tratta del procedimento più forte per smontare la rappresentazione di una passione amorosa e per svelarne la falsità: quando gli operai del gas vanno via, a nulla valgono i tentativi dell'amante di stringere nuovamente Magda tra le sue braccia. Tomek si offre al negozio di alimentari come garzone per portare il latte a domicilio. Dovrà svegliarsi presto e di fatti si alza al suono della sveglia e qui l'«occhio teologico» può riconoscere lo svegliarsi del Signore, il custode delle persone che ama:

Ma poi il Signore si destò come da un sonno
(*Sal* 78, 65)

Non si addormenterà il tuo custode.
Non si addormenterà, non prenderà sonno,
il custode d'Israele.

(*Sal* 121, 3-4)

Tomek distribuisce il latte, si mostra simbolicamente come il mediatore della Grazia. Sta alla porta di Magda e bussa, come la figura del Cristo buon pastore.

Magda si è appena svegliata, probabilmente, e non lo riconosce come il ragazzo già incontrato all'ufficio postale: non riesce a vederlo, a riconoscere la presenza del ragazzo nella sua vita. Tomek è ancora uno dei tanti.

Tomek si giustifica per aver suonato alla porta perché, avendo nascosto la bottiglia vuota posta fuori da Magda la sera prima in modo *abituale* e *anonimo*, adesso la può richiedere a lei direttamente. Tomek richiede in modo così *non abituale* e *personalmente* da Magda la bottiglia vuota. Cosa può significare questa consegna? La poetica del regista ci lascia liberi di evocare e, se il latte è segno di Grazia, la bottiglia è un po' simbolo della propria vita vuota che Tomek vorrebbe che gli fosse consegnata personalmente, faccia a faccia: «non ha messo fuori la bottiglia», dice timidamente il ragazzo.

Vediamo come Magda non consegna la bottiglia vuota nelle mani di Tomek, come sarebbe naturale, avendo il ragazzo di fronte a lei, ma la deposita per terra in modo *abituale* e *anonimo*. Il cuore di Magda resta freddo.

Alla sera Tomek guarda ancora del cannocchiale poi pone il panno rosso per coprirlo. Quella sera Magda arriva in macchina con l'amante: è notte. Tomek si sveglia: ancora una volta il ragazzo non si addormenta, non prende sonno. Magda grida: «Sei un idiota. Non ti far più vedere». A questo punto l'amante chiama per nome la donna: «Magda». L'amante se ne va. Nella sceneggiatura a questo punto non viene fatto il nome di Magda. La scena dovrebbe accadere come una sequenza muta, invece il regista sceglie di far apparire in questo momento il nome simbolico della

donna. Si tratta dunque di una scelta precisa, di una differenza rispetto all'idea originale. Si vuole probabilmente sottolineare l'idea di un cambiamento, di una «conversione» in atto.

Magda arriva in casa turbata, in modo *non abituale*. Ripete i gesti di *routine*, prende il latte dal frigo, ma ecco che, nel nervosismo, fa cadere sul tavolo la bottiglia e il latte si versa. Magda non ha la forza di riprendere in mano la bottiglia, sembra immersa a riflettere per un istante, guarda in alto e scoppia in lacrime. Anche qui è da notare che nella sceneggiatura il particolare del latte versato non appare. Si tratta dunque di un simbolo voluto e ben preciso.



Si vede Tomek che la guarda. La sceneggiatura ci dice che «Tomek è così dispiaciuto da avere anche lui le lacrime agli occhi»⁸. Tomek viene chiamato dalla signora che non ha preso sonno e sente Tomek muoversi nella stanza accanto. Tomek allora le chiede: «perché si deve piangere?». Risponde, tra l'altro, la signora: «Si può piangere anche quando non ce la fai

più». «A fare cosa?», ribatte il ragazzo. «A vivere», risponde la signora. «Non c'è un rimedio a questo?», chiede ancora Tomek, e la signora risponde: «È la vita, figliolo». Questo breve dialogo è veramente intenso. È come se Tomek nel colloquio con questa figura genitoriale maturasse qualcosa, uno sguardo sul mondo, sull'uomo, e si intravede un proposito sotterriologico («non c'è rimedio?»).

A questo punto vediamo Tomek prendere un paio di forbici, porre la propria mano su di un panno rosso e ferirsi per essere in comunione di dolore con Magda⁹. Il regista mette direttamente in relazione lo spargimento del latte e del sangue e si ha un alternarsi di immagini: l'immagine del dito ferito di Tomek e l'immagine del dito di Magda che rimesta il latte versato sul tavolo, versando lacrime.

Nel ciclo del *Decalogo* i liquidi sono ben rappresentati: il latte sul tavolo di Magda (n. 6) l'inchiostro che si versa sul foglio (n. 1), le lacrime di cera della Madonna, quando il padre si ribella e infuriato rovescia l'altare e le candele cadono (n. 1). Nel *Decalogo 2* l'anziano dottore beve quotidianamente un grande bicchiere di latte e nel *Decalogo 4* Michal esce per andare a comprare il latte. Nel *Decalogo 1* il latte inacidisce. Il latte è bianco e bianco è il colore dell'angelo, del personaggio interpretato da Artur Bacis. Il latte nella tradizione orientale che Kieslowski cita da Tarkovskij è simbolo della Grazia. Nel film *Il Sacrificio* del regista russo, in un momento di profonda crisi del protagonista, un bicchiere pieno di latte cade a terra¹⁰. Anche lì si tratta di un momento difficile e, nello stesso tempo di svolta.



Allora riassumiamo: Magda ha bisogno del latte, ma non c'è nessuno che glielo porti a domicilio. Tomek, pur di incontrare Magda, si offre come commesso a domicilio del negozio di alimentari, anche se questo lo costringe ad alzarsi alle cinque del mattino. Magda, ricevendo il latte da Tomek non consegna nelle sue mani la bottiglia vuota, ma la depone sulla soglia della sua porta. Magda, disperata dopo il litigio con l'amante versa il latte sul tavolo e, piangendo, rimesta il liquido versato, versando essa stessa lacrime. Tomek, soffrendo con Magda, si ferisce e versa il suo sangue. Il contatto di Tomek con il proprio sangue è posto in diretta relazione con il contatto di Magda con il latte versato:

latte	↔	sangue
dito di Magda	↔	dito di Tomek
sofferenza di Magda	↔	sofferenza di Tomek

In questo parallelismo è possibile vedere in «diafania» il senso della Grazia divina: lì dove la disperazione ha

disperso la Grazia, la figura soteriologica di Tomek ha assunto su di sé il dolore e la dis-grazia, effondendo il suo sangue (= vita).

Una lettura di tipo psicoanalitico può suggerire nel sangue e nel latte il reperimento di metafore sessuali. Certo, in apparenza la simbologia sembra evidente. Tuttavia ci chiediamo: cosa spiega? Si può vedere un parallelismo tra la dispersione del latte e la eiaculazione di Tomek. E dopo? Le cose troppo ovvie ed evidenti nei film di Kieslowski sono destinate ad essere scartate. Una spiegazione sessuale resta appesa a se stessa e non sembra articolare una spiegazione globale del discorso filmico, tanto meno della conclusione del film. Il fatto è che Magda versa il latte, non Tomek! La metafora del latte deve essere legata necessariamente alla donna e in lei deve trovare senso e spiegazione.

L'«occhio teologico» può approfondire il legame sangue/latte anche nel senso del mistero dell'Incarnazione. Tertulliano, nel suo *De carne Christi* fa riferimento alla teoria aristotelica sull'origine del latte (*De generatione animalium*, II, 4), secondo la quale nelle doglie del parto le vene trasferiscono in alto il sangue impuro delle parti inferiori, e lo distillano trasferendolo, trasformandolo nel latte. Così leggiamo a proposito del fatto che realmente il Verbo si è fatto carne ed è nato da Maria, cioè che non si è fatto carne ricavando la carne da se stesso:

La riprova di tutto questo risiede nel fatto che, per tutta la durata dell'allattamento, il ciclo mestruale è interrotto. Se il Verbo si è fatto carne ricavandola da se stesso

so, senza riceverla dalla matrice, quest'ultima non ha svolto, dunque, alcuna funzione, né attiva né passiva: come ha potuto deviare verso le mammelle la sua fonte di sangue, trasformandola in fonte di latte, se non in quanto la possedeva dentro di sé? Ma non avrebbe potuto avere, in sé, questa sorgente fornitrice di latte, se non avesse avuto dei motivi per spandere il suo sangue allorché, nel parto, le strapparono la sua carne¹¹.

Il latte è il sangue distillato e purificato attraverso le doglie del parto. Il sangue è all'origine del latte. Magda ha versato il latte della Grazia che Tomek le potrà rifondere versando il suo sangue. Se assumiamo il discorso di Tertulliano, comprendiamo come questo dare il sangue perché si trasformi in latte possa essere metafora dell'Incarnazione.

Alla fine del film a Magda si apriranno gli occhi e vedrà come proprio nel momento di massima disperazione per lei, proprio in quel versamento di latte, la presenza di Tomek era già là, con lei: non era sola. La mano di Tomek era *già* lì, la stessa mano con le «stigmatate» prodotte dal ferimento con le forbici su di un panno rosso. La scena è vista in ripresa soggettiva dalla parte di Tomek. La stessa scena verrà ripresentata in soggettiva alla fine del film.

È nuovamente mattina e Tomek, entrando nell'isolato di Magda, incontra il cardiologo Roman, protagonista di *Decalogo 9*, anche questo un film sull'amore. Roman porta con sé la bici, Tomek il carrello del lat-

te: entrambe veicoli del loro dramma d'amore. Il ragazzo lascia a Magda il secondo avviso di pagamento.

La dichiarazione

L'itinerario amoroso segue un ordine imprevedibile. Tuttavia, con il senno di poi si può riconoscere un divenire regolare. Il primo momento è quello dell'essere rapiti da una immagine, dal vedere la persona amata. Dopo c'è un susseguirsi di incontri, durante i quali si esplora con trasporto la persona amata con cui chi ama è entrato in contatto. Ma questo incontro è da «combinare», suscitare, provocare attraverso parole e opere che possono avere il valore di segnali di un interesse profondo. L'amore escogita situazioni di comunicazione del sentimento. L'incontro reale tra Tomek e Magda, dove i due sono persone reali l'uno per l'altra e non ruoli, avviene all'ufficio postale. Si ripresenta la scena dell'avviso di pagamento. Magda vede se stessa nel vetro. I due fino ad ora si sono sempre visti attraverso un vetro (cannocchiale, finestra, vetro dello sportello dell'ufficio postale).

Lo sguardo di Tomek è coinvolto, ma l'atteggiamento di Magda, così com'è evidenziato anche nella sceneggiatura, è di «indifferenza»¹². Magda finisce per essere umiliata dalla donna che gestisce l'ufficio postale, la quale crede che ella sia una che tenta di estorcere denaro con l'inganno. Magda esce turbata dall'ufficio e Tomek la insegue. La raggiunge e si avvia un breve dialogo di botta e risposta:

M: Cosa vuole da me?

T: Volevo conoscerla.

M: Mi lasci in pace, se ne vada.

Magda non sembra turbata più di tanto, non si chiede il perché di questo interesse. Va via. Il dialogo riprende quando Tomek le urla dietro: «Ieri sera lei ha pianto, l'ho vista io». Magda si sente smascherata, torna indietro, visibilmente turbata e gli chiede: «come fa a saperlo?». A questo punto Tomek le confessa: «io la guardo continuamente dalla mia finestra col cannocchiale». La risposta della donna è secca: «lasciami in pace, imbecille!», ma non altrettanto lo sguardo che è stupito, incerto, interrogante, dubbioso, inquieto.

Magda è turbata non per il fatto che Tomek l'abbia vista mentre era in compagnia dei suoi amanti, ma perché l'ha vista piangere. Nella sceneggiatura Magda sembra aver voglia di ridere per la situazione ridicola di quella confessione (che nella sceneggiatura avviene ad una fermata di taxi). Nel film questa sensazione di ridicolo non ha seguito. Tuttavia non è da sottovalutare questo gioco del ridicolo. Magda fra poco vivrà una situazione in cui ridicolizzerà il suo essere amante di uno dei suoi tanti uomini, ma adesso nell'idea originaria della sceneggiatura è Magda a sentire ridicolo l'amore di Tomek. C'è in questo film un velo di ironia molto sottile che consiste nel rovescio della medaglia dell'amore-merce di Magda e dell'amore-dono di Tomek. Vince alla fine quel tipo di amore che resiste e supera il ridicolo: l'amore di Tomek, appunto. Più che di ironia, si potrebbe parlare di sottile umorismo. L'umorismo

infatti, come insegna Pirandello, è un problema del «vedere», una tecnica di guardare il mondo: è lo specchio che prospetta altre visioni, immagini capovolte, visioni speculari. L'umorismo è proprio una maniera diversa di vedere. Scrive Pirandello circa il telescopio:

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: [...] Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci vedere piccolo, l'anima nostra che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio diventa allora un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze¹³.

In queste parole troviamo il senso del cannocchiale di Tomek: l'occhio guarda dalla lente piccola per ravvicinare Magda, ma l'anima guarda anche con la lente grande per vedere la globalità della sua vita, al di là del dettaglio. Non a caso, dunque il regista pone sulla finestra di Magda una lente grandangolare, una specie di oblò, che, inquadrato dal teleobiettivo di Tomek crea un gioco di rinvii tra avvicinamento e allontanamento molto singolare.

Quando l'inquadratura torna a mostrare la camera di Tomek, notiamo chiaramente che alla parete c'è una grande cartina geografica del mondo. Anche questo un particolare casuale o qualcosa di più? Tomek nella sua piccola stanza ha gli occhi sempre costantemente aperti su tre dimensioni:

- la dimensione dell'interno, la casa della signora che lo ospita
- la dimensione dell'esterno, la finestra aperta alla casa di Magda
- la dimensione vasta del mondo intero

Questo particolare ricorda la contemplazione ignaziana dell'Incarnazione: Tomek, nella casa della signora, ha sempre davanti a sé il mondo, nella sua capacità e rotondità. Da questa visione si passa alla casa di Magda, luogo dell'«incarnazione» dell'amore di Tomek. Lo sguardo di Tomek è significativamente tridimensionale e si posa anche sul mondo intero.

La relazione

A questo punto arriva un fatto che stupisce. Magda adesso sa di essere spiata: sposta il letto e fa segno a Tomek che la chiami. Il ragazzo risponde all'invito e Magda, con tono leggero, gli augura buon divertimento. Inizia la recita di Magda, recita che diventa rivelativa del suo atteggiamento reale nei confronti dell'amore. Magda sostiene il ruolo teatrale di una maschera di illusioni in cui si sforza di calarsi, pur sapendo benissimo che di illusione si tratta. Ella agisce, dice la sceneggiatura, «come se si trovasse su un palcoscenico»¹⁴.

Riceve calorosamente, ma frettolosamente, il suo amante, lo spoglia e lo trascina velocemente a letto. Dopo poco gli indica la presenza di un «guardone» che li spia. L'amante esce dal letto. Magda ride e gli tira dietro i vestiti e le scarpe. Il suo sguardo si fa serio e riflessivo.

L'uomo è deciso a punire il guardone e così urla nel bel mezzo del condominio, tra gli ululati dei cani: «Scendi, se hai coraggio». Tomek potrebbe benissimo evitare lo scontro, ma è deciso. La padrona di casa è sveglia e si accorge di ciò che sta per accadere e non fa nulla per impedirlo, per fermare Tomek. Si limita a seguirlo, a vegliarlo. Si ha così il secondo spargimento di sangue del film. Tomek scende ed è colpito da un pugno dell'amante di Magda che lo butta a terra sanguinante. Tomek viene curato dalla padrona di casa che gli pone un panno bianco sul viso, un panno che gli copre completamente il volto e che non può, a questo punto, non far venire in mente il velo della Veronica che ha terso il volto sanguinante di Cristo. Pur col volto tumefatto dal pugno, Tomek continua a portare il latte a Magda. Non bussa, ma Magda lo aspetta e apre la porta all'improvviso: «Lo sapevo che saresti venuto», sono le sue parole. La scena ha luogo sul pianerottolo dell'appartamento della donna, il quale appare illuminato da una finestra rossa e al centro bianca.



Il rosso del vetro dà una forte dominante a tutta la scena che appare come infuocata: il rosso-sangue dell'amore rende la scena fortemente evocativa e simbolica. Possiamo anzi constatare che in genere quando Tomek va da Magda il colore dominante è il rosso (simbolo dell'incarnazione) e quando ella va da lui il colore è bianco (simbolo della divinizzazione). Si avvia un dialogo:

M: Perché lo fai, perché mi spii in continuazione? Posso saperlo?

T: Sono innamorato. Io l'amo veramente.

M: e io... dovrei crederti?

T: Penso di sì.

M: Vuoi baciarmi?

T: No.

M: Allora vuoi portarmi a... (sorridente) vuoi fare l'amore?

T: No.

M: Vuoi invitarmi per un fine settimana al Lago Maggiore o a Budapest?

T: No.

M: Allora che vuoi?

T: Niente.

M: Niente?

T: Niente.

Tomek fugge e va sulla terrazza. Prende del ghiaccio e lo comprime sulla testa e ne succhia un po'. La scena è di confusione, dolore, vergogna forse, e il ghiaccio serve a provocare probabilmente una forte sensazione per attutire quello stato di confusione. Tuttavia proprio quell'elemento, il ghiaccio, offre a Tomek una

idea. Mentre lo succhia sembra pian piano come ispirato: il ghiaccio gli fa pensare al gelato. Scende al pianerottolo di Magda, bussa alla porta e, timido, ma contento, le chiede: «posso invitarla a prendere un gelato al bar?». Nella sceneggiatura non si tratta di un gelato, ma di un caffè. Il cambiamento di alimento è evidentemente a ragione simbolica: l'idea del gelato rende meglio l'innocenza, il candore, quasi infantile di Tomek e si collega bene con il ghiaccio che Tomek prima si comprime sulle tempie. In questo gelato possiamo leggere la freddezza del non-amore contro cui si lotta e l'innocenza dell'amore donato: l'una contro l'altra. Il caffè sarebbe troppo *abituale*, da adulti: un gesto tra la cortesia e la diplomazia. Qui queste dimensioni vengono chiaramente abolite.

Con uno stacco l'inquadratura, fino a quel momento stretta sul colloquio avvenuto tra il giovane e la donna e immersa nella luce rossa riflessa dal vetro delle scale, si apre, dall'alto, in campo totale, a riprendere la corsa sfrenata del ragazzo nel cortile col suo carretto. È come una festa d'amore. Tomek corre in circolo: il movimento circolare di Tomek innamorato non indica solo slancio e gioia (= movimento in avanti) ma anche pienezza, totalità (= movimento circolare). In questo momento Tomek incontra una figura vestita di bianco e con valigia. Con gioia le grida: «Sono innamorato!». Lo sguardo del personaggio è di difficile decifrazione, ma è come se sapesse perfettamente dove quell'amore avrebbe condotto il ragazzo. Più avanti si potrà capire meglio chi può essere questa figura.

Intanto Tomek e Magda si ritrovano al bar. Qui i due parlano e Magda chiede: «cosa mi hai detto, non ri-

cordo. Dimmelo ancora». Magda si riferisce alla parola «amore» pronunciata da Tomek nei suoi confronti. Nella sceneggiatura l'idea resa non è quella della dimenticanza, ma quella dell'essere «fuori moda»: «Usi parole non più di moda. Hai detto...»¹⁵. Abilmente il regista nel film traspone una incomprendimento pensata come culturale («moda») in una dimenticanza a livello interiore. L'attenzione è centrata sul cuore indurito di Magda. Tomek balbetta: «Le ho detto che l'amo». Ribatte Magda: «l'amore non esiste» e il ragazzo con un filo di voce tra lo stupore e il tono di una sincerità disarmante: «Esiste!». Magda non crede: «non è vero». Tomek non ha argomenti fatti di parole per convincerla e abbassa gli occhi. Al bar non hanno gelato e comunque a Magda il gelato non piace. Tomek ordina del tè (elemento in cui spesso si diluisce il latte) e Magda del vino rosso. Il rosso è il colore dominante del film dalla parte di Magda e il vino evoca immagini del *Cantico*, dove lo sposo dice alla sposa:

La tua bocca è come vino squisito

e la sposa continua:

... Sì, un buon vino,
tutto per il mio amore,
scivoli sulle nostre labbra addormentate.
(Ct 7, 10)

E il profeta Osea ricorda che il Signore ha offerto vino alla sua sposa ed esclama, parlando da profeta di Dio, verso la sua donna infedele:

Non capì che io le davo vino nuovo
(Os 2, 10)

Magda in questo film mangia pane (a casa) e vino (al bar) e sempre sotto lo sguardo di Tomek. Ma non bastano pane e vino: occorrerà che Magda metta le dita nella piaga della ferita perché possa aprire veramente gli occhi.

Dal colloquio tra i due sappiamo che Tomek studia lingue. Si tratta di un particolare, ma nella nostra ottica ciò può significare che il ragazzo, figura salvifica rivolta al mondo (cfr. cartina appesa alla parete della propria camera) studia il linguaggio umano.

Magda ricorda uno dei suoi amanti più cari, poi sparito, quello che portava «panini al latte». Ci si chiede, anche qui, perché questa specificazione. Come mai ancora una volta la citazione del latte? Forse per indicare la parvenza della Grazia: l'amante può portare panini «al latte», ma solo Tomek porta «il» latte (la Grazia vera e non i suoi sostituti o i suoi surrogati). Così scopriamo che quest'uomo si è trasferito prima in Austria e poi in Australia e le aveva inviato da qui delle lettere che Tomek, scrupolosamente, le aveva sottratto. Magda si arrabbia: «Non ti basta spiare!», ed eccola enumerare i segni ricevuti nella sua storia che si rivelerà «storia di salvezza»: «mi porti il latte, chiami quelli del gas; mi fai venire alla posta, rubi anche le lettere». Magda adesso ha la visione lucida e continua della presenza di Tomek nella sua vita. Sta facendo un discernimento, riconosce fatti banali e slegati come uniti tra loro e radicati in un'unica persona e in un unico sentimento. Magda sembra arrabbiata, ma non stravolta. Tomek le restituisce le lettere ed ella si sente de-

rubata, spiata, come se egli attentasse alla sua libertà: «sei un ladro!», esclama. Nella sceneggiatura Magda esclama: «Mi hai chiusa da tutte le parti»¹⁶.

Sembra di ricordare l'atteggiamento di Adamo ed Eva dopo la tentazione: si ha la visione di un Dio che è geloso e vuol togliere la libertà all'uomo e si apposta nel giardino per spiare. Poi però avverte come questo sguardo che la tentazione fa apparire di cattiva gelosia, invece è amante e amoroso, anzi liberante dagli idoli (il falso amore dell'amante ormai trasferitosi all'estero e che non ha più intenzione di tornare).

L'ira di Magda si placa subito: «Dice che non tornerà più. Non fa niente». La donna indica al ragazzo una coppia che sta seduta in un tavolino accanto e si vuole dimostrare esperta in amore: «è così che si fa quando due sono innamorati». Magda si improvvisa maestra, quando avrà tutto da imparare. Il toccare, lo sfiorare le mani è per lei un gesto ordinario, privato di intensità o di intensità solo apparente e superficiale. Il ragazzo la accarezza timidamente. Le mani di Tomek e Magda si sfiorano solo in tre occasioni: in questo momento e all'inizio e alla fine del film in una sequenza identica posta a modo di inclusione. All'inizio e alla fine Magda si accosta al polso ferito di Tomek, qui, al contrario è lui ad accostarsi alla mano di lei.

I due escono dal bar e passeggiano. Vedono un bus alla fermata e Magda decide: se riusciranno a prenderlo, Tomek salirà da lei, altrimenti no. L'incontro è lasciato al caso, come la vita di Magda. L'autobus parte, ma poi inspiegabilmente si ferma. Non si vede il momento in cui si riaprono le porte perché l'inquadratura cambia e ci troviamo direttamente a casa di

Magda. A questo punto vediamo che la padrona dell'appartamento in cui vive Tomek guarda dal cannocchiale, segue il ragazzo in quello che sarà il suo ultimo sacrificio.

Tomek gira timidamente in quella stanza tante volte osservata da lontano e le regala un piccolo soprammobile di tipo natalizio costituito da una sfera con della neve artificiale che scende quando è agitata: «l'ho da tempo, è un regalo e adesso la regalo a lei». La musica di Zbigniew Preisner che fa da sottofondo è discreta, silenziosa ed è dominata da un tema per chitarra. Sorprende scoprire come questo tema sia molto evocativo di una melodia pastorale natalizia della tradizione polacca dal titolo: *Jezus Malusienki* (Piccolissimo Gesù). Le parole del canto sono le seguenti:

Gesù bambino giace in mezzo alla stalla e piange per il freddo: la mamma non gli ha dato da coprirsi perché era povera.

Ha preso dal capo il suo velo e con questo lo ha avvolto e dopo lo ha coperto con la paglia.

Non ha la culla, neanche un cuscino. Nella mangiatoia gli ha messo sotto il capo un po' di paglia. La mamma trema e versa lacrime con il cuore.

O figlio mio, sia fatta la tua volontà, non la mia.

Si può anche rimanere indifferenti di fronte a questo riferimento che potrebbe essere del tutto casuale. Tut-

tavia cosa regala Tomek a Magda? Un piccolo oggetto di tipo natalizio. Si tratta di una «sfera di vetro con dentro una casetta sullo sfondo di un tramonto. Tomek la smuove e dal fondo ecco sollevarsi la neve che si posa dolcemente sul paesaggio fiabesco»¹⁷. Il gelo della situazione della seduzione che presto segue il piccolo dono può essere avvertita come l'esplicitazione di ciò che l'elemento musicale e l'oggetto (sappiamo bene come in Kieslowski gli oggetti non sono mai posti a caso) preludono e annunciano.

Al calore del tenero amore di Tomek, Magda prende coscienza di sé e desidera rivelarsi per come sente: «Non sono come credi. Io non merito regali. Dovresti saperlo che non sono niente di buono». Le parole del ragazzo su questa confessione sono brevi ma intensissime: «A me non importa nulla. Io sono innamorato». L'amore di Tomek non è un amore per meriti acquisiti, ma un amore di grazia, semplice, libero, intenso e incondizionato.

A questo punto Magda gioca l'ultima sua carta: la seduzione. Tenta Tomek, si avvicina, pone le sue mani sulle sue gambe e fa sì che il ragazzo rimanga come calamitato dalla sensualità della situazione. Il ragazzo è come senza resistenza e rimane irretito. Di fronte all'eccitazione e alla eiaculazione del ragazzo Magda è di un gelo avvilito. Queste le sue parole: «Di già? Ecco. È tutto qui l'amore. Vai al bagno c'è un asciugamani pulito». Magda è raggelante. Il suo scopo era quello di dimostrare fino alle estreme conseguenze il teorema: «l'amore non esiste». Tomek fugge.

Se guardiamo con attenzione, constatiamo come il «discorso amoroso» tra Tomek e Magda, dopo l'in-

contro fuori dall'ufficio postale, assume un andamento pendolare tra ostentazione e nascondimento. Prima del corpo e poi della propria realtà personale:

— prima la scena del letto spostato: Magda ostenta oscenamente l'incontro con l'amante. Tuttavia l'osce-
nità cambia di significato nel momento in cui Magda rende ridicola la scena, mostrando all'amante la presenza del guardone.

— poi, nella scena del pianerottolo, Magda cerca di comportarsi con Tomek come con uno dei suoi amanti. Non ci riesce. Al bar Magda chiede al ragazzo di parlarle di sé e manifesta la sua mancanza di fede nell'amore. I due sembrano aprirsi reciprocamente.

— infine nella scena della seduzione Magda si mostra nella piena percezione di sé, poi si nasconde divenendo «oscena» nella sua seduzione che trova Tomek sempre «scoperto» interiormente nella sua sincerità.

Alla fine di questa dinamica si comprende come le situazioni o le proposte «oscene» non sono mai rivelative della persona di Magda, ma sono maschera che nasconde un animo privo di amore. Probabilmente Magda ha già in sé il seme dell'amore vero per Tomek, ma smarrita, impaurita, gioca l'ultima sua arma e, ancora una volta, Tomek si lascia colpire. Solo da pienamente sconfitto, quando Magda avrà giocato tutte le sue armi, sempre facendo centro, potrà vincere.

La seduzione

Nella considerazione di E. Imparato, Tomek

non è capace di accettare la violenza della propria passione e vede con orrore l'irrefrenabile sfogo della propria sessualità; infine, profondamente incapace di accettare l'evidenza materiale, fisica, di un amore che fino a quel momento era stato fantasma sul palcoscenico del proprio fantastico desiderio, nutrito nella solitudine emotiva che aveva segnato la sua vita di orfano, lo prende la nausea per quel suo corpo, di cui per la prima volta ha conosciuto la *bassezza*; lo umilia la vergogna di essere stato visto mentre il piacere si era impadronito di lui¹⁸.

Questa lettura è solo apparentemente plausibile. Si avrebbe così un passaggio dall'ideale al reale *basso* e umiliante (poi accettato in modo maturo alla fine di *Decalogo 6*, che segnerebbe l'apertura della possibilità di un amore adulto). In realtà la scena della seduzione appare ancora più complessa nella sua ricchezza. Non si direbbe che si possa parlare di «irrefrenabile sfogo della propria sessualità». Tomek nella scena appare molto passivo. È Magda che pilota tutto: lo seduce con le parole e guida le sue mani. Tomek non dà sfogo alla passione, al contrario la subisce: o ne è in qualche modo spettatore, suo malgrado. Il suo toccare Magda non ha nulla di violento: è come un essere

incollato al suo corpo in preda ad una incapacità di reazione. L'ultima sua vera parola è: «Io l'amo». Tutto quello che succede dopo è come un atto di consegna... si direbbe quasi dolorosa.

Tomek allora fugge non per l'orrore di sé, ma perché sente il suo amore svilito a meccanica erotica e seduttiva. Il suo non è aprire gli occhi su se stesso, scoprendosi preso dalle «bassezze» dell'erotismo. Tutt'altro. È sentire come il suo slancio amoroso viene fino in fondo rifiutato e frainteso. Magda non capisce, non può capire. Solo il sapere che un altro ha dato la vita a causa sua potrà aprirle gli occhi.

Se questa lettura in *Decalogo 6* può rimanere ambigua, in *Breve film sull'amore* è decisamente resa più chiara dal finale. Magda comprende il senso vero dell'amore di Tomek che è presente nella scena attraverso gli occhi della donna. Il finale del film è la conferma che l'amore di Tomek ha vinto. Non si tratta dunque della vittoria del reale sull'ideale. Forse così può essere interpretato *Decalogo 6*. Per G. Ravasi addirittura alla fine la fiamma dell'amore in Tomek si estingue così che può dirle: «Ora io non la guardo più»¹⁹. Il principio di realtà segnerebbe il distacco²⁰.

Ma in *Breve film sull'amore* non si tratta di questo perché l'amore di Tomek non è amore «ideale», ma è chiaramente amore «vero». La mano che Tomek posa sulla spalla di Magda piangente è il segno che l'amore, che nella seduzione era stato respinto, provocando la fuga del ragazzo, ora viene compreso e accolto, diventando capace di dar senso anche al passato di solitudine.

L'assenza e il nome

Dopo la fuga di Tomek si vivono attimi di sospensione e di silenzio. La cinepresa rimane fissa per qualche istante a inquadrare l'appartamento dal quale il ragazzo è corso via: non uno spostamento, non un rumore. Quindi viene inquadrato il volto di Magda più eloquente di qualunque parola: vediamo un volto che guarda il vuoto dell'assenza di Tomek in un atteggiamento di profonda inquietudine, come in dolorosa meditazione. Questo silenzio eloquente è il decisivo inizio di una novità.

Nell'assenza Magda è tristemente una immagine staccata come una foglia dall'albero, che ingiallisce e s'accartocchia. All'assente Tomek Magda fa il discorso della sua assenza: egli, assente, è referente e presente come interlocutore. Nasce così un presente insostenibile tra il tempo della referenza (Magda che soffre per l'assenza di Tomek: ne ha perso le *tracce*, i segni, anche se, in realtà, sta vivendo proprio gli effetti della *traccia* profonda che in lei è stata lasciata) e il tempo dell'allocuzione (Tomek è con Magda come interlocutore implicito). Questa situazione ha il suo culmine nella telefonata in cui Magda dichiara a colui che crede essere Tomek che adesso anche lei è convinta circa la verità dell'amore.

Da questo momento il punto di vista ottico del film è di Magda: vediamo solamente lei o ciò che da lei è visto. In un primo piano, in cui Kieslowski dimostra tutta la propria maestria, Magda, dopo la seduzione, appare turbata. Tomek è per strada, cammina goffamente. Incontra per la seconda volta quella figura in

bianco che aveva incontrato prima nello stesso luogo. I due si guardano per qualche istante. È la notte. Il condominio è immerso nel buio dalle tinte blu scuro. Magda si appoggia alla finestra come per aprirla, ma sente che è inutile. Si avverte che in lei sta avvenendo qualcosa. Prende un binocolo con urgenza. Lo tira fuori da una borsa contenente addobbi per l'albero di Natale. Alza la cornetta del telefono, facendo cenno perché Tomek le telefoni. Stacca una parte del suo arazzo e scrive sul retro: «Vieni (non «torna» come viene tradotto in italiano), perdonami».

Tomek si prepara a tagliarsi le vene, ma non lo vediamo mentre lo fa. Si tratta del terzo spargimento di sangue. Come intendere il tentativo di suicidio di Tomek? Potrebbe essere l'atto di un giovane debole e idealista che vede infrangere il suo amore in una freddezza desolante. Ma una analisi più attenta del film porta ad una conclusione differente. Kieslowski pone il gesto di Tomek in una situazione più ampia di «spargimento di sangue». Tomek si ferisce con un paio di forbici e poi si fa colpire dall'amante di Magda. Sacrificio e partecipazione segnano questi gesti e tali significati si proiettano necessariamente anche sul gesto del tagliarsi le vene. Quello di Tomek diventa un sacrificio rituale: «La "vittima sacrificale" dello splendido libro di Girard è proprio Cristo, venuto per riscattarci», aveva detto Piesiewicz¹. Tomek ferito «reclina il capo» come in una posa da crocifisso.

Magda trova in casa la giacca di Tomek. Arriva intanto l'amante e suona al campanello della porta. La risposta è chiara: «lasciami in pace». Magda si rende conto dell'idolatria dei suoi amori.

Notiamo ancora che Magda non apre la porta, come suo solito, ma si limita a guardare l'uomo dallo spioncino. Noi vediamo in soggettiva che il suo volto che appare ingigantito, deforme: gli occhi, in particolare il sinistro, appaiono invasivi, intrusivi. Questa inquadratura ci rinvia immediatamente all'inquadratura che prima aveva mostrato l'occhio di Tomek davanti al cannocchiale visto dalla lente anteriore. Così abbiamo il parallelo:

occhio di Tomek → **cannocchiale** → Magda
occhio dell'amante → **spioncino** → Magda

Le visioni sono parallele, ma mentre Tomek guarda dalla lente giusta che ingrandisce, l'amante guarda dalla lente opposta dello spioncino e non vede nulla. Forse (ma noi non lo sappiamo perché il regista non gira una soggettiva dalla sua parte) vede Magda grande come un puntino, secondo l'effetto proprio di un grandangolo rovesciato. A guardare dalla parte giusta è Magda che adesso sta imparando a «guardare bene» e correttamente nella sua vita. Da quello spioncino grandangolare Magda infatti è come se vedesse il vero volto del suo amante, deforme e invasivo. Prosegue insomma quel cammino di discernimento interiore che sta aprendo il cuore della donna prima alla liberazione e poi alla contemplazione dell'amore.

Magda guarda nuovamente dai vetri della finestra e vede passare un'ambulanza. Si veste e va a riportare a casa la giacca di Tomek, nella speranza di rivederlo. La luce nel pianerottolo dell'abitazione del ragazzo è bianca. La padrona di casa la fa entrare fin nella stan-

za del cannocchiale e le dice che Tomek è in ospedale. Non le dice però con esattezza cosa sia accaduto. Anche questo è strano: non c'è nessun tipo di condanna, di inquisizione, di rivalsa o di ira. La padrona di casa sembra intimamente complice di Tomek e del suo amore, un atteggiamento assolutamente inspiegabile e assurdo.

Magda cerca «l'amato del suo cuore», come direbbe il *Cantico dei Cantici*: «Può dirmi dov'è? In che ospedale sta?». Ma la padrona di casa le risponde: «Non vada da lui. Aspetti che ritorni a casa». È come se dicesse: «Perché cercate tra i morti colui che è vivo?» (Lc 24, 5). Sarà Tomek stesso a manifestarsi, come è il Signore stesso che appare ai suoi dopo la sua morte e resurrezione: è lui ad essere «Colui che viene», come è lui la «Via».

La padrona le mostra il cannocchiale e la sveglia, che sono come i segni della passione e dell'amore di Tomek. È a questo punto che Magda chiede e apprende il nome del ragazzo. Solo a partire da questo momento Magda può conoscere il nome personale del «postino», del «lattaio», del «guardone», del «ladro», dell'«importunatore» che sta cambiando la sua esistenza. Forse anche il nome di Tomek, cioè Tommaso, è evocativo del comportamento di Magda che per credere all'amore deve porre le sue mani nelle piaghe di chi ha sparso il sangue a causa sua.

Il languore

Magda è a letto vestita. Si alza e gioca a solitario. Si

tratta di un gioco simbolico e paradigmatico: Magda gioca la sua vita in un solitario che la protegge e, nello stesso tempo, la rinchiude in una prigione senza scampo. Può vincere o perdere solo con se stessa. Il suo referente non è una persona ma il caso, lo stesso caso con cui identifica la propria libertà. Il solitario non è per lei un gioco saltuario, ma lo specchio della sua quotidianità: le carte sono sempre lì sul tavolo e a lei spetta solo, di tanto in tanto, una nuova mossa. L'ultima carta che adesso Magda ha sul tavolo è l'asso di picche (la spada). Solo Tomek possiede quella spada capace di colpire al cuore quel radicale autismo esistenziale. Solo il ragazzo ha la carta giusta. L'asso di picche è la spada a doppio taglio dell'amore di Tomek, ma è anche la lama delle forbici che feriscono il dito del ragazzo e la lama del rasoio che taglia le sue vene. Il solitario di Magda si ferma sull'asse di picche: le lame del dolore di Tomek interrompono un solitario altrimenti destinato a giocare l'intera vita della donna. Affacciandosi alla finestra, Magda vede la padrona di casa che faticosamente trascina il carrello con il latte da distribuire. Si tratta di un altro particolare inspiegabile, se non connotiamo la figura di questa signora in modo simbolico. Magda va alla posta e trova lo sportello di Tomek chiuso. Nel *Cantico dei Cantici* la sposa cerca lo sposo e non lo trova. Sapremo più avanti che Magda è andata anche in giro per gli ospedali, senza trovare il ragazzo. Recita il *Cantico*:

Sul mio letto, lungo la notte, ho cercato
l'amato del mio cuore;
l'ho cercato, ma non l'ho trovato.

«Mi alzerò e farò il giro della città;
per le strade e per le piazze;
voglio cercare l'amato del mio cuore».
L'ho cercato, ma non l'ho trovato.
Mi hanno incontrato le guardie che fanno
la ronda:
«Avete visto l'amato del mio cuore?»
(Ct 3, 1-3)

La risonanza

Magda è pensierosa dietro al portone. Sul vetro dell'atrio ci sono sette macchie rosse. Caso? È troppo strano che lo sia. Sono troppe o troppo poche per essere casuali. Inoltre sono rosse e il rosso è il colore dominante di questo film (il telefono di Magda, il colore della finestra del suo pianerottolo, il panno che copre il cannocchiale di Tomek). Infine sono di numero sette, numero simbolico per eccellenza, il numero, tra l'altro, dei sacramenti, *segni* efficaci di salvezza, e anche il numero dei doni dello Spirito Santo.

Dal postino, per caso, Magda sa che il ragazzo si è tagliato le vene per amore. Lo sguardo di lei, quando scopre il gesto compiuto a causa sua, è di intensa commozione: Magda diviene tutta una risonanza, ascolto in uno stato di totale coscienza. Magda ha capito e quando arriva una telefonata di un amico, che ella fraintende come telefonata di Tomek, le sue parole sono eloquenti: «Parla, per favore. Ti sto cercando dappertutto. Sono stata in tutti gli ospedali [...] Voglio dirti che hai ragione tu. Non so cos'altro dirti,

non so come dirtelo». Si tratta di fatto di una sorta di accorata preghiera a cui mancano le parole, una sorta di preghiera apofatica. Magda non è più sicura di sé nel suo prometeismo creativo ed erotico: il suo cuore comincia a battere veramente.

Magda aspetta il ritorno di Tomek, un nuovo segno. Scrive R. Barthes a proposito dell'attesa: «Ancora il telefono: ad ogni squillo, sollevo precipitosamente la cornetta, immagino che a chiamarmi sia l'essere amato [...]; ancora uno sforzo, e "riconosco" la sua voce, incomincio a dialogare, per poi volgermi con rabbia contro l'importuno che mi ha tratto dal mio delirio»²². Magda è come se stesse rinascendo a nuova vita e troviamo vari segni di questa trasformazione «battesimale»:

- In una suggestiva inquadratura vediamo Magda riposare in posizione fetale, come se fosse in corso una nuova nascita.
- Inoltre ora Magda è vestita di un bianco che si direbbe battesimale: non ha più la vestaglietta *sexy noir*, che era solita indossare.
- Vediamo poi una inquadratura esterna, in cui assistiamo ad una pioggia che cade a dritto come in una sorta di diluvio, anche questo battesimale e rigenerativo, un liquido amniotico nel quale la Magda vestita di bianco vive in posizione fetale. Ed ecco che noi riconosciamo Tomek che fa ritorno a casa.

Magda ogni sera guarda col suo binocolo attendendo il ritorno di Tomek e cerca di guardare attraverso le tende della camera. Un giorno si accorge che il ragaz-

zo è tornato: ne riconosce la presenza oltre le tende che sono stese dalla padrona dell'appartamento. Corre a bussare alla sua porta. Sul pianerottolo ci sono tre luci bianche. Perché tre? Perché bianche? Si può leggere in questa dominante un segno di divinizzazione e di resurrezione. Il bianco è così in contrasto con il rosso, che è il colore di Magda, e il blu, che è il colore della notte e delle riprese esterne. Questi tre colori si stagliano sul grigio chiaro del quartiere in cui i personaggi vivono e sono gli stessi che poi Kieslowski prenderà a tema dei tre suoi successivi film del 1992-94.

La signora introduce Magda in casa. La donna apre la porta a vetri della camera di Tomek. Se all'inizio Tomek aveva infranto e oltrepassato un vetro per rubare il cannocchiale e accedere con gli occhi nelle stanze di Magda, adesso è Magda ad accedere, attraverso un vetro, nella stanza di Tomek. Si tratta di una vera e propria *apocalypsis*. Tomek è disteso sul letto in una posa da Pietà e ricorda Ettore, il protagonista del film pasoliniano *Mamma Roma*, dove il ragazzo giace sul lettino in una posa ricavata dal Cristo morto del Mantegna. Non sappiamo se si tratti di una citazione, ma certo la somiglianza appare estremamente significativa.

L'anziana signora invita al silenzio e, in qualche modo, crea un clima di raccoglimento e di apofasi. Magda vorrebbe toccare, accarezzare il ragazzo, ma la padrona di casa la trattiene in un gesto che ricorda il «*noli me tangere*» di Cristo: «Gesù le disse: “Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre”» (*Gv* 20, 17). Questo gesto della padrona sembra alludere a qualcosa di più, ad un aldilà, ad un di più di ri-

velazione che può avvenire solo per un dono più interiore, spirituale: possiamo immaginare la stessa effusione dello Spirito Santo, lo Spirito Consolatore che cambia i cuori, li converte e «scalda ciò che è gelido» e «plasma ciò che è rigido».

Questa «pentecoste» avviene infatti in una scena splendida. Magda si avvicina al cannocchiale, lo scopre e si accosta timidamente. Tuttavia ha gli occhi chiusi. Cosa può vedere con gli occhi chiusi? È evidente che il regista vuol suggerire uno spazio che non è quello fisico che sta di fronte alla donna. Quindi Magda apre entrambe gli occhi. E ancora una volta comprendiamo che stiamo assistendo ad un evento interiore, in quanto per una reale visione occorrerebbe accostarsi al binocolo solamente con un occhio aperto e non con entrambi. Magda sul volto adesso ha riflessi bianchi (divinizzazione, Grazia) e rossi (l'amore dell'incarnazione), anche se di per sé nella stanza non ci sono fonti di luce rossa. L'unica cosa rossa che ha accanto è il panno che copre il cannocchiale. È il panno della passione che illumina il volto di Magda.



Cosa vede Magda attraverso il cannocchiale? Vede (e noi con lei) la scena in cui ella, disperata, versa sul tavolo la bottiglia piena di latte. Stavolta il soggetto non è Tomek: è Magda. Magda vede la sua vita con gli stessi occhi con la quale la vede Tomek. Per Magda l'amore diventa realtà. La scena viene vista al rallentatore e così anche questo particolare ci sottolinea come la visione sia veramente interiore. Siamo decisamente in uno spazio spirituale. Dalla parte sinistra dello schermo vediamo venire una figura. Intuiamo chi può essere dal soprabito. L'obiettivo allarga la focale e riconosciamo Tomek che si china su Magda in lacrime e le poggia delicatamente la mano sulla spalla. Magda, che rivede se stessa in un momento di grande solitudine e dolore può aprire i suoi occhi davanti all'obiettivo e accennare un sorriso di commozione.



Ricevere il gesto di tenerezza nella sfera della sua domanda interiore significa per Magda che quel gesto è un miracoloso condensato della presenza di Tomek nella sua vita. Questa presenza viene gustata ad occhi

chiusi. Noi però, come Magda ad occhi chiusi, continuiamo a vedere lo sviluppo della sequenza: Magda inclina il capo come Giovanni verso Gesù. Apre gli occhi commossa e infine li richiude, immersa in una tenue illuminazione rossa e blu.

In questa sequenza finale l'inquadratura passa continuamente dall'oggettivo al soggettivo, coinvolgendo e provocando lo spettatore in ciò che sta avvenendo in Magda: lo spettatore è pienamente dentro le dinamiche della storia. Magda è vista dall'interno della sua visione interiore e lo spettatore può identificarsi con lei: le riprese in soggettiva sono dalla parte di Magda e non di Tomek, come eravamo abituati a vedere. La soggettiva finale di Magda rinvia sottilmente alla soggettiva iniziale del film, all'arrivo di Tomek nella palestra al momento del furto del cannocchiale. Si viene a creare la stessa atmosfera di attesa e di sospensione. Chi guarda il film si ritrova nei panni di Magda e attende. Nella sequenza iniziale Tomek rompe il vetro infrangibile della palestra per poter vedere Magda. Qui Magda compie il gesto inverso e reciproco: toglie il panno, il velo che copre il cannocchiale per guardar dentro e vedere se stessa così com'è vista da Tomek. Dunque non vede propriamente «in se stessa», ma «se stessa»: finalmente esce da sé, dal proprio narcisismo, e così scopre veramente la propria interiorità risanata.

Sul finale: Invocazione, Legge e Grazia

La ripresa è al rallentatore e il regista si fa ispirare

dal film *Il cineamatore* dove J. Stuhr alla fine volge la cinepresa verso di sé²³: il tempo non è più quello storico, ma è il tempo dell'interiorità. Di fronte al fatto che Tomek ha dato la vita (= alla croce), Magda scopre che esiste un amore fino alla morte da cui si sente accolta fino in fondo. Nel primo momento la vita può dimostrare le proprie piaghe ulcerose fino a volte anche a far giungere ad un rifiuto della vita stessa come valore in sé; ma in quanto sta di fronte alla «croce» Magda coglie che l'essere amata vale più della vita. Questo «stare» tuttavia non è solo passivo. Nel presente può in qualche modo recuperare ciò che è stato, integrandolo, risanandolo. Nel presente la memoria del passato di peccato, alla luce di una esperienza presente di misericordia, acquisisce, in quanto presente, un senso impreveduto nella sua direzione. Solo dopo questa retroazione è possibile andare avanti nel cammino. Magda comprende Tomek e l'estensione temporale del suo amore: l'amore di Tomek è percepito come «disteso» sull'intera sua vita.

Come rimettere in movimento e cambiare un passato che non c'è più? Come supplire a una mancanza di amore? Come recuperare il tempo perduto? Il processo temporale descritto nella fisica classica si muove in una direzione univoca di passato-presente-futuro. Nella dinamica di conversione tuttavia la direzione della linea del tempo non è quella fisica, ma quella del senso che non lega il futuro al presente e questo al passato in una direzione univoca, ma piuttosto lega il futuro al passato che è una retroazione del presente. È un problema che emerge con particolare ur-

genza, ad esempio, nella psicoanalisi: se non fosse così la verità dell'interpretazione analitica e l'efficacia della psicoanalisi nella sua azione sarebbero irrimediabilmente compromesse²⁴. La memoria non va considerata come una trascrizione immutabile. Se il passato determina il presente è perché a sua volta esso è ripreso e quindi rimodellato dal presente²⁵. Se il passato non è il già-determinato perché è per un soggetto e non è sottratto interamente alla possibilità di azione, è possibile una conversione in profondità. Conversione significa rideterminare il passato come premessa per un nuovo futuro²⁶. Il presente è il tempo della conversione. Ma esso si rivolge al passato. La memoria dell'esperienza vissuta nel passato acquisisce nel presente un senso impreveduto, ma attuale ed efficace nella direzione di una attesa di futuro. Il passato allora è una specie di futuro-come-già-passato, un futuro anteriore²⁷. Così nel presente si può agire sul passato in vista di un futuro. È il filo del desiderio che conduce questa retroazione, che è soprattutto anticipazione di un futuro diverso.

Magda deve andare avanti con tutta se stessa, non può lasciare indietro se stessa come memoria perché così non lascerebbe indietro solo il proprio passato, ma il proprio presente ed il proprio futuro. Se qualcosa è mancato è mancato; se qualcosa è stato fatto di «male», è stato fatto. Convertirsi allora vuol dire «rompere» col passato? Una conversione radicale non può mettere tra parentesi *sic et simpliciter* il passato perché il passato di male, se non sotto forma etica, almeno nei suoi effetti psicologici resta e determina in qualche modo ciò che viene dopo. Il regista invece sembra vo-

ler suggerire una integrazione del male: Magda ha vissuto senza amore, ma è sempre stata di fronte all'amore di Tomek che assume su di sé quel tempo passato per rigenerarlo²⁸.

In realtà l'idea di questo film è a finale variabile e questo dice la complessità del discorso che viene fatto. In *Decalogo 6* il finale è secco: Magda si reca all'ufficio postale e rivede Tomek. Gli si accosta e Tomek afferma: «Ora io non La guardo più». La conclusione sembra moralistica e dice la fine di una passione o di un rapporto idealizzato e brutalmente infranto. Forse si può ipotizzare una conversione del rapporto ad un livello di maggiore maturità. In ogni caso è un finale troppo «secco», algido, anche se il regista ha affermato che è quello più vicino alla propria visione della realtà della vita²⁹. Nella sceneggiatura il finale è radicalmente diverso: «È sera. Magda è in piedi davanti alla finestra, con il binocolo in mano. Vede la luce accesa nella stanza di Tomek. Vede la donna avvicinarsi alla finestra e oscurarla con la tenda. Vede la sagoma di Tomek seduto al tavolo»³⁰. Nella sceneggiatura tra Tomek e Magda non vi è nessun tipo di incontro diretto. Magda vede Tomek tra le tende, in un velo che lo s-vela e lo ri-vela, lo manifesta e lo nasconde. Il resto è lasciato all'intuizione e all'interpretazione personale dello spettatore. Si tratta di un finale evocativo, aperto. Si potrebbe quasi vedere una continuità tra i tre finali:

Dal non incontro nella sceneggiatura (l'**Invocazione** al "dio ignoto") →

all'incontro freddo in *Decalogo 6* (la **Legge**) →

all'incontro interiore in *Breve film* (la **Grazia**).

Questi tre «testi» dicono tre momenti centrali della storia della salvezza e diventano tre conclusioni della stessa vicenda. Viste così le tre conclusioni non appaiono in contraddizione o in opposizione, ma in armonia feconda e ricca di risonanze. In fondo si tratta di tre modi diversi di aprirsi alla trascendenza: l'appello nella distanza, il rispetto della responsabilità, l'amore della Grazia. Se poi leggiamo il testo della sceneggiatura dopo aver visto una delle due versioni del film, secondo il suggerimento generale di M. Fabbri per i film di Kieslowski³¹, possiamo giungere alla radice dell'attesa umana della parola di salvezza. E comprendiamo anche che non si può avere una visione completa della vicenda senza aver visto *Breve film sull'amore*. Limitarsi alla sceneggiatura e al *Decalogo 6* significherebbe non cogliere tutta la ricchezza del discorso complesso ma coinvolgente di Kieslowski.

Note

¹ Il riferimento obbligato per una simile lettura è, ovviamente, R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.

² E. IMPARATO, *Krzysztof Kieslowski. ...*, cit., 7.

³ L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1958, I, 113.

⁴ K. KIESLOWSKI - K. PIESIEWICZ, *Decalogo VI*, Roma, Einaudi-l'Unità Cinema, 1997, 10.

⁵ Ivi, 11.

⁶ Ivi, 16.

⁷ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., 105.

⁸ K. KIESLOWSKI - K. PIESIEWICZ, *Decalogo VI*, cit., 29.

⁹ S. MURRI, *Krzysztof Kieslowski*, cit., 111.

- ¹⁰ L. BAUGH, *Imaging the divine...*, cit., 180.
- ¹¹ TERTULLIANO, *De carne Christi*, XX, 6.
- ¹² K. KIESLOWSKI - K. PIESIEWICZ, *Decalogo VI*, cit., 21.
- ¹³ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960, 156.
- ¹⁴ K. KIESLOWSKI - K. PIESIEWICZ, *Decalogo VI*, cit., 39.
- ¹⁵ Ivi, 50.
- ¹⁶ Ivi, 52.
- ¹⁷ Ivi, 23.
- ¹⁸ E. IMPARATO, *Krzysztof Kieslowski. ...*, cit., 67.
- ¹⁹ G. RAVASI, «Le grandi "Dieci Parole" del Sinai», in *Il Decalogo di Kieslowski. Riconoscimento narrativo*, Casale M., Piemme, 1992, 169-203, 203.
- ²⁰ È anche la lettura di Serafino Murri nella sua introduzione a Kieslowski già citata.
- ²¹ K. PIESIEWICZ, «Ho proposto l'idea del *Decalogo*», in *Krzysztof Kieslowski*, Roma, Dino Audino Editore, 1996, 36.
- ²² R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., 41-42.
- ²³ Cfr. D. STOCK, *Kieslowski...*, cit., 170.
- ²⁴ Cfr. E. PERRELLA, *Il tempo etico o la ragione freudiana*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1986, 135.
- ²⁵ Cfr. ivi, 136.
- ²⁶ Cfr. ivi, 137.
- ²⁷ Cfr. ivi, 159-163.
- ²⁸ Cfr., ad esempio, J.M. KIJM., «Les exercices spirituels et la mémoire», in *Cahiers de spiritualité ignatienne* X n. 37 (1986) 41-56.
- ²⁹ Cfr. D. STOCK, *Kieslowski...*, cit., 170.
- ³⁰ K. KIESLOWSKI - K. PIESIEWICZ, *Decalogo VI*, cit., 74.
- ³¹ M. FABBRI, «La parola e lo sguardo», in *brochure* di presentazione del *Decalogo* - edizione «l'Unità cinema».

I PERSONAGGI:
TOMEK, MAGDA E L'«ANGELO»

Un Tomek voyeur e una Magda edonista?

È stato detto che dei film di Kieslowski *Breve film sull'amore* è il «meno sorprendente»¹. Si tratta di un giudizio che considera nella vicenda di Tomek solo «la soddisfazione pura e semplice di un piacere solitario non giustificato da alcun alibi, professione o immobilità forzata». Così Kieslowski si concederebbe il tempo «di mettere in scena minuziosamente dispositivo e personaggi, rendendo il primo terzo del film discretamente faticoso». Ci sarebbe insomma un «difetto» che consisterebbe sostanzialmente nel fatto che l'oggetto dello sguardo del cineasta è il *voyeur* e non l'oggetto del suo desiderio².

Ma Tomek è veramente un *voyeur*? Forse si dà per scontato un elemento del film che andrebbe problematizzato. Nella vicenda del film Tomek, ovviamente, gioca il ruolo di un *voyeur*, ma il suo comportamento presenta caratteristiche molto singolari:

— Mentre il *voyeur* è interessato al proprio oggetto sessuale e alla propria gratificazione, Tomek è interessato alla donna, al suo pianto, alla sua disperazio-

ne, alla sua vita. Anzi, nel momento in cui per un normale *voyeur* ci sarebbe da guardare più attentamente, cioè l'incontro sessuale tra gli amanti, Tomek non guarda più.

— Un *voyeur* desidera appunto guardare l'attività sessuale di una persona e dunque non vorrebbe di certo interromperla. Tomek, al contrario, chiamando gli operai del gas, interrompe l'incontro sessuale di Magda col suo amante. La gelosia non è certo sentimento da *voyeur*.

— Il classico *voyeur* non rivela mai se stesso, rimane nell'ombra, non si tradisce e non accetta mai la responsabilità delle proprie azioni. Non lascia tracce o indizi. Qui Tomek, al contrario lascia tracce, chiede scusa e addirittura si presenta. Si assume infine tutta la responsabilità del suo agire, facendosi pestare dall'amante di Magda.

— Il *voyeur* è interessato alla prestazione, non pensa affatto all'amore oblativo e non cerca il contatto diretto con la sua vittima. Tomek, al contrario dichiara il suo amore e non chiede nulla.

— Il *voyeur* non soffre per la sua vittima. Tomek vuole partecipare alla sofferenza di Magda e si ferisce con un paio di forbici.

— I segni con cui Tomek si fa presente a Magda sono gesti che fanno appello alla libertà di risposta di Magda: sono inviti, gesti allusivi, a volte enigmatici, che riportano Magda a se stessa. Si tratta di «chiamate».

Da questi elementi³ comprendiamo come il dato più apparentemente chiaro e denotativo del film sia, al contrario, un elemento da sottoporre ad attenta lettura connotativa.

La figura di Magda a sua volta rischia di essere semplicisticamente intesa come quella di una donna altalenante tra principio del piacere e sensi di colpa. Nella sceneggiatura è descritta come una donna che «ha l'aria di una persona che ci sa fare nella vita, e fa ciò che le piace senza scrupoli eccessivi»⁴. La conclusione del film sarebbe così l'espressione dei suoi sensi di colpa. In realtà l'evoluzione interiore di questa figura è molto più fine⁵:

— Innanzitutto il nome di «Magda» e poi, esplicitamente «Maria Maddalena» è palesemente evocativo in senso evangelico. È l'indice di una persona che si converte, che vive nella sua vita un cambiamento profondo, radicale.

— Magda mostra un interesse particolare per Tomek sin dal suo primo contatto. Dopo la rivelazione che Tomek fa di sé, Magda lo guarda come tra l'indignazione e l'enigmaticità. Ella rimane visibilmente colpita da questo ragazzo e lo lascia con rabbia, forse, ma anche con un atteggiamento che tiene aperta l'evoluzione della vicenda.

— Nella scena dell'incontro al bar Magda si mostra interessata a Tomek, alle sue origini, al suo lavoro, al suo studio: c'è qualcosa in quel ragazzo che la tocca profondamente, lasciandola evidentemente senza risposte.

— La scena dell'incontro tra Magda e Tomek sul pianerottolo dell'appartamento di Magda è di estrema bellezza ed efficacia. Magda è stupita che l'interesse del ragazzo per lei non sia motivato dall'esercizio sessuale o seduttivo. Si rompe la trafila corteggiamen-

to/seduzione/sexo a cui la donna era abituata e così ella non sa più come comportarsi.

— Prima della scena della seduzione, Magda compie una vera e propria confessione sul fatto di non essere niente di buono, quasi sperando di essere rigettata.

— Magda è abituata ad essere ricercata dai suoi amanti. Dopo la scena della seduzione le parti si invertono: è Magda che va alla ricerca; è lei che guarda dal proprio cannocchiale. Rifiuta il suo amante precedente. Siamo ben al di là di un semplice senso di colpa.

— La donna da questo momento avvia in modo più deciso la sua evoluzione interiore, il suo cambiamento. Lo vediamo dal suo vestirsi, dalla sua acconciatura. I modelli di comportamento che segue sembrano ispirati ad una dignità e un contegno prima non vissuti.

— La telefonata in cui ella ammette che la ragione è dalla parte di Tomek, avrà il suo completamento nella scena finale.

È lo stesso regista che spiega chiaramente il senso degli sguardi di Tomek e Magda: «Osserviamo la realtà attraverso gli occhi della persona che è innamorata e non attraverso quelli della persona che è amata. Prima la vediamo dal punto di vista del ragazzo, Tomek, che è innamorato di Magda, della quale non sappiamo niente. La vediamo soltanto come la vede lui. C'è un momento in cui li vediamo insieme, poi la prospettiva cambia completamente. Quando Magda inizia a provare qualcosa per lui – prima pietà, poi, forse, rimorso e infine una specie di affetto – iniziamo a vedere il mondo attraverso gli occhi di lei e non vediamo

mo più lui. [...] Osserviamo dal punto di vista della persona che ama e non da quello della persona amata. La persona amata è semplicemente a pezzi, un oggetto. Questo amore è difficile per il ragazzo e, in seguito, anche per la donna. Quindi vediamo sempre questo amore attraverso gli occhi della persona che sta soffrendo. Il loro amore è sempre legato al senso di sofferenza e di impossibilità. Tomek spia Magda. Poi Magda cerca di trovare Tomek»⁶.

L'angelo di «cristallo»

Kieslowski ha detto che «l'importante è sapere e sperare che qualcuno ci osservi e ci stia vicino anche se apparentemente»⁷. Si tratta di una filosofia «angelica» che si concretizza nel *Decalogo* in una figura che accompagna 8 degli episodi nei momenti cruciali e senza mai dire nulla. Non compare nel settimo (il regista l'ha escluso in fase di montaggio) e nel decimo (il tono da commedia lo escludeva). La figura negli altri sette film compare sotto forma di barbone seduto al fuoco, di infermiere, di conduttore di tram, di canoista, di misuratore stradale, di studente, di ciclista. P. Bini si chiede: «È il Dio distante, disinteressato alle vicissitudini delle sue creature, oppure il supremo Legislatore che il peccato dei suoi sudditi non sfiora?»⁸. L'«angelo» certo non interferisce nell'azione, tuttavia sembra seguirla e presagirne gli eventi. Si fa da parte, ma è nella situazione, come lo sguardo del regista. Più che uno sguardo di assenza è in realtà uno sguardo di presenza silenziosa, di compagnia vigile non invasiva

né risolutiva. Nel caso del nostro film l'angelo è presente in due momenti: il momento della festa per l'innamoramento e il momento della disperazione e della fuga dopo la seduzione. Nel primo momento lo sguardo è intenso e in netto contrasto con la gioia di Tomek, come a preludere che quell'amore gli sarebbe costato caro.



Nel secondo momento lo vediamo dall'alto sulla strada di Tomek che fugge dalla casa di Magda e prolunga il suo sguardo sul ragazzo, come a ricordare quel suo primo sguardo allusivo.

Il luogo dell'inquadratura è identico e si ha una ripresa dall'alto (che nel primo momento si abbassa nel momento dell'incrocio degli sguardi). L'inquadratura dall'alto sembra voler cedere alla prospettiva del narratore onnisciente con una ostentazione dell'obiettivo fotografico di ripresa. Se si vuole che la macchina da presa risulti «invisibile», la ripresa deve essere il più possibile «naturale», qui invece, in questo istante, non è più così. Sembra quasi si voglia affermare l'importanza dello sguardo diafano, di cui l'an-

gelo sembra essere l'incarnazione. Si avrebbe questa sequenza:

Obiettivo → **occhio dell'angelo** → **fatto**

In questa sequenza di riflessi l'angelo sarebbe un segno che rinvia altrove e innanzitutto all'obiettivo che riprende e dunque allo sguardo del regista.

Forse questo «angelo» è proprio l'elemento che segna il possibile passaggio dal caso «casuale» al caso «necessario», alla causa di cui si è parlato. L'angelo infatti è una presenza «vitrea» e tutto «occhio», che guarda. La sua presenza fisica è quella di chi compie un viaggio, un passaggio (è con le valigie in mano!), ma il suo agire è ben delimitato allo sguardo, alla vista, alla trasparenza cioè tra interno ed esterno:

fatto (est.) → **occhio dell'angelo** → **significato (int.)**

così come

fatto (est.) → **vetro** → **chi guarda (int.)**

Ma perché il significato sia esplicito, l'angelo dovrebbe parlare e invece è sempre in silenzio. Il significato resta senza nome. Così abbiamo un indizio non di contenuto, ma di forma: come dire che le cose casuali (esterno) sono trasparenti (occhio) allo sguardo che può coglierne il significato. Ma questo è opera di chi guarda e sta sulla soglia del mistero. In fondo l'angelo è figura di collegamento, di accompagnamento e di

dialogo tra umano e divino, tra «al di qua» e «al di là». L'angelo così è anch'esso «vetro», cristallo.

Tra l'altro l'inquadratura «dall'alto» da cui è ripreso l'angelo è una inquadratura «obliqua». È un elemento indifferente nell'economia visiva del film? Nella prima scena la prospettiva parte dall'alto e quindi va in obliquo, come in picchiata, verso il basso. Si tratta della prospettiva di una visitazione, di un intervento dall'alto. La visione obliqua non è diretta, non è il faccia a faccia piano e totale che svela ogni ombra. In questo senso la visione dall'alto non è più «onnisciente». Al contrario, si tratta di una prospettiva che salvaguarda ciò che si nasconde. Ciò che si vede in questo tipo di inquadratura apre il proprio significato nel prospettare relazionalità indeterminabili che non si possono stabilire in modo fisso: non c'è niente di diretto, ma tutto è in relazione alla rotta. Vedere in obliquo è centrare l'attenzione sulla rotta. La visione di Tomek con l'angelo in questo senso ha il significato dinamico dell'incontro inteso come visitazione.

La padrona di casa

Ci si può chiedere infine chi possa rappresentare la padrona di casa, al di là della sua identità precisa di madre di Marcin, che è un amico di Tomek. Si tratta di una figura materna, ma non invasiva e protettiva: non protegge Tomek impedendogli di agire o consigliandogli di astenersi da qualche sua azione. Lo vuole sollevare invitandolo alla televisione; lo sorveglia, è con lui, lo accompagna con la sua presenza, lo osser-

va nel momento che precede la seduzione. Tomek in fondo è guardato dall'«angelo» e da questa signora: vive all'incrocio di questi due presenze, come il Figlio nell'icona dei tre angeli di Rublev. Addirittura la padrona sostituisce Tomek nella distribuzione del latte! Il suo ruolo è importante e altamente simbolico. È lei che tiene i rapporti con Magda quando Tomek non c'è. È lei che la conduce per due volte all'interno della casa fino alla camera del ragazzo. È lei che la invita a far silenzio e a non toccare il polso ferito. È lei che mostra a Magda il cannocchiale, che la invita all'attesa e che, non dando il numero di telefono, la obbliga di fatto al contatto personale con Tomek. È lei che tira le tende, velando e ri-velando, al ritorno del ragazzo. Teologicamente la sua figura ha una certa quale corrispondenza con la paternità divina.

Note

¹ J. MAGNY, in *Cahiers du Cinéma*, n. 424, 1989, cit. in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski*, Roma, Dino Audino Editore, 1996, 21.

² Ivi.

³ Che sono suggeriti in L. BAUGH, *Imaging the divine. ...*, cit., 176.

⁴ K. KIESLOWSKI - K. PIESIEWICZ, *Decalogo VI*, cit., 10.

⁵ Cfr. L. BAUGH, *Imaging the divine. ...*, cit., 176-177.

⁶ D. STOK, *Kieslowski...*, cit., 168-169.

⁷ Cit. in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski...*, cit., 19

⁸ L. BINI, «Il "Decalogo" di K. Kieslowski. Dieci storie di vita», in *Lettture* n. 11 (1990) 781-796, 785.

CONCLUSIONE

Dopo l'analisi che abbiamo compiuto, possiamo constatare la ricchezza connotativa del *Breve film sull'amore* sul piano privilegiato da Kieslowski, quello dell'evocazione. Non si è inteso dare una lettura unica e definitiva, ma andare un po' più a fondo, dopo aver scelto una di queste letture possibili, quella teologica, e dopo averne mostrato la plausibilità.

La lettura teologica è affidata allo «spettatore teologico» che sente evocata una dogmatica cristiana dal film. Dal momento che il film viene consegnato al suo pubblico, l'occhio teologico può avviare il suo processo di discernimento personale. Qui si è tentato di articolare il modo in cui il film in questione sia capace di evocare una complessa, intensa simbolica cristiana.

Tomek quindi è figura di Cristo, così come lo è lo sposo nel *Cantico dei Cantici*. Il procedimento seguito ha illuminato meglio, con efficacia rappresentativa, lo stesso *kerygma* cristiano e il bisogno dell'uomo di vincere la propria incapacità di amare ed essere amato. Il film di Kieslowski con la sua intensità simbolica ed evocativa offre una valida occasione per approfondi-

re teologicamente l'essenziale della fede: immagini, suoni, parole, montaggio sono elementi preziosi, meditati e non banali che indicano una pista che non è quella segnata dal regista, ma quella che lo spettatore si porta dentro almeno come desiderio e che le sequenze di Kieslowski sono in grado di svelare a chi è disposto a compiere un serio lavoro di discernimento interiore.

BIBLIOGRAFIA CITATA

BARTHES R.

Frammenti di un discorso amoroso, Torino,
Einaudi, 1979.

BAUGH L.

«Un approccio teologico-spirituale al cinema», in
Consacrazione e servizio XLII n. 10 (1995) 26-36.
Imaging the divine. Jesus and Christ-figures in Film,
Kansas City, Sheed & Ward, 1997.

BELARDINELLI J.

«Krótki film o miłosci (1988/I)», in
<http://us.imdb.com/reviews/38/3804>

BERTOLINA G. C.

«Non desiderare la donna d'altri di Krzysztof
Kieslowski», in *Lettere* 1 (1990) 70-72.

BINI L.

«Il “Decalogo” di K. Kieslowski. Dieci storie di
vita», in *Lettere* n. 11 (1990) 781-796.

D'AGOSTINI P.

«Prefazione», in M. SESTI (ed.), *Krzysztof
Kieslowski*, cit., 3-5.

EIDSVIK C.

«Kieslowski “Short Films”»,
in <http://www.petey.com/kk/shorts1.txt>

FABBRI M.

«La parola e lo sguardo», in *brochure* di
presentazione del *Decalogo* – edizione «l'Unità
cinema».

FANTUZZI V.

rec. a *Non desiderare la donna d'altri*, in *La Civiltà
Cattolica* 1989 IV 519-520.

GUTHMANN E.

«“Short Film” That's Long on Desire»,
in *San Francisco Chronicle*, 4 Agosto (1995),
in [http://www.sfgate.com/cgi-bin/chronicle/
article.cgi?DD58794.DTL:/chronicle/archive/
1995/08/04](http://www.sfgate.com/cgi-bin/chronicle/article.cgi?DD58794.DTL:/chronicle/archive/1995/08/04)

HASENBERG P.

«The “Religious” in Film: From *King of Kings* to
The Fisher King», in J. R. MAY (ed.), *New Image
of Religious Film*, Kansas City, Sheed & Ward,
1997, 41-56.

KIESLOWSKI K.

«Non credo in Dio ma ho un rapporto con lui», in
M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski*, cit., 38-39.

KIESLOWSKI K. – PIESIEWICZ K.

Decalogo VI, Roma, Einaudi-l'Unità Cinema, 1997.

KIESLOWSKI K.

«10 principi per non fare solo cinema. *Decalogo* antologico di un regista impossibile», in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski...*, cit., 7-8.

KIJM J. M.

«Les exercices spirituels et la mémoire», in *Cahiers de spiritualité ignatienne* X n.37 (1986) 41-56.

LAGORIO G.

«Il *Decalogo* di Kieslowski. Grammatica del racconto», in *Il Decalogo di Kieslowski. Riconoscimento narrativa*, Casale M., Piemme, 1992, 25-87.

LESCH W. – LORETAN M. (edd.)

Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst: Krzysztof Kieslowskis "Dekalog" – Filme als ethische Modelle, Freiburg, Herder, 1993.

LYNCH W.

Images of faith: An Exploration of the Ironic Imagination, University of Notre Dame Press, 1973.

MAGNY J.

in *Cahiers du Cinéma*, n. 424, 1989, cit. in M. SESTI (ed.), *Krzysztof Kieslowski*, Roma, Dino Audino Editore, 1996, 21.

MURRI S.

Krzysztof Kieslowski, Milano, Il Castoro, 1997.

PERRELLA E.

Il tempo etico o la ragione freudiana, Pordenone,
Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1986.

PIESIEWICZ K.

«Sono solo», in *brochure* di presentazione del
Decalogo – edizione «l'Unità cinema».
«Ho proposto l'idea del *Decalogo*», in *Krzysztof
Kieslowski*, Roma, Dino Audino Editore, 1996, 36.

PIRANDELLO L.

Saggi, poesie, scritti vari, Milano, Mondadori,
1960.
Maschere nude, 2 voll., Milano, Mondadori, 1958.

RAHNER K.

Uditori della parola, Roma, Borla, 1977.
«La parola della poesia e il cristiano», in *Saggi di
spiritualità*, Roma, Paoline, 1965, 231-251.

RAVASI G.

«Le grandi “Dieci Parole” del Sinai», in *Il
Decalogo di Kieslowski. Ricreazione narrativa*,
Casale M., Piemme, 1992, 169-203.

STOK D.

Kieslowski racconta Kieslowski, Milano, Castoro,
1998.

Indice

INTRODUZIONE	5
UN FILM SULL'AMORE	9
La trama del film	9
Il tema dell'amore: il film e la teologia	12
UNA LETTURA TEOLOGICA DEL FILM	20
Una simbolica filmica	20
Una poetica evocativa	23
UN DISCORSO AMOROSO	35
La sequenza iniziale	35
Il grande silenzio e l'attesa	39
Le figure del discorso amoroso	42
Il labirinto	42
L'incontro	45
La dichiarazione	62
La relazione	65
La seduzione	75
L'assenza e il nome	77
Il languore	80
La risonanza	82
Sul finale: Invocazione, Legge e Grazia	87

I PERSONAGGI: TOMEK, MAGDA E L'«ANGELO» ..	93
Un Tomek <i>voyeur</i> e una Magda edonista?	93
L'angelo di «cristallo»	97
La padrona di casa.	100
CONCLUSIONE	103
BIBLIOGRAFIA CITATA.	105

Finito di stampare nel mese di giugno 1999
per conto di Guaraldi/Gu.Fo Edizioni s.r.l.

Stampa in offset - “computer to plate”
Centro Stampa Digitalprint - Rimini