

SENZA CATEGORIA

La ferita del reale

Kieślowski documentarista.

di [Daniele Dottorini](#) – 19 Aprile 2021



C'è una peculiarità nel percorso registico di Kieslowski, una sorta di cesura, di interruzione brusca e in apparenza strana, come se la filmografia del regista polacco si dividesse in due fasi: un primo periodo, in cui Kieslowski realizza solo documentari e un secondo periodo, fino alla morte, in cui la sua produzione è composta esclusivamente da film di finzione (con, in mezzo, un periodo misto, dove convivono opere che in un certo senso mettono in gioco la differenza tra finzione e documentario). Ma in fondo si tratta di una cesura netta, definitiva. È inevitabile chiedersi perché questo cambio repentino, frutto di una scelta libera, e rigorosa, come sempre è stato nel percorso del regista del *Decalogo*. Le spiegazioni di superficie, quelle che spesso gli autori adducono per scelte di questo tipo (il documentario come apprendistato alla regia per giovani registi), non reggono, non spiegano il senso di questa scelta: occorre andare oltre. Per farlo è necessario ripercorrere il viaggio di Kieslowski all'interno dell'esperienza del filmare, riattraversare la specificità dello sguardo documentario del regista, interrogarne la potenza e il limite.

Dal 1969, in cui Kieslowski realizza il suo saggio finale di regia per la scuola di Lodz, *Dalla città di Lodz* (*Zmiasta Lodzi*), fino a *Sette giorni della settimana* (*Siedem dni*)

tygodniu, 1988), **il percorso cinematografico del regista polacco è caratterizzato da un desiderio costante, declinato di film in film, quello di esplorare le forme dell'esistenza umana.** Nessuno dei documentari di Kieslowski ha la pretesa però di coglierla, di mettere a fuoco un'esistenza, sia pure solo una. Eppure vibra in ognuno dei lavori, spesso cortometraggi, la fascinazione per la vita, per un *bios* che non cessa di presentarsi come mistero, come fonte di apparenze, racconti finzionali, autogiustificazioni.

Il documentario è uno spazio aperto, un territorio mobile, in cui lo sguardo può liberarsi. Per tutta una generazione di autori polacchi, come quella degli anni sessanta, il mistero del reale è la sfida principale per chi vuole fare cinema. Due sono i modelli: da una parte quello che accetta il mistero in sé, facendo dello sguardo e dell'immagine il luogo dove il reale non può se non essere trasfigurato, eccedente, barocco – ed è la strada imboccata poi da Polanski e da Skolimowski. Oppure si sviluppa il modello che accetta la sfida del reale attraverso lo sguardo documentario, in cui è il frammento di vita, il cogliere anche solo un barlume di una esistenza a contare: è questa la strada di Kieslowski, che insieme ad un autore fondamentale come Marcel Lozinski, diventa in quegli anni il punto di riferimento per un cinema capace di fare del documentario il luogo di una ricerca costante.

Ma ricerca di cosa? In che senso il documentario può essere una strada per affrontare il problema del reale? Non certo nel senso più immediato e in fondo ingenuo del termine: il cinema del reale non è la pura rappresentazione del qui e ora, non è la mera riproduzione di un reale che si dà nell'immediato di uno sguardo dotato di macchina da presa. È qui che il cinema di Kieslowski mostra la sua unicità. Quando nel 1968 Kieslowski si diploma in regia, nella sua tesi di fine corso emerge una posizione netta: nel documentario ogni immagine mostra che l'autore (il suo sguardo) è preponderante, il senso del cinema è la scoperta del mondo, per noi e per se stesso. Dunque **ciò che vediamo è sempre una operazione di scrittura, la composizione di uno sguardo registico.** Al tempo stesso, questa scrittura è composta dai corpi, dai gesti e in ultima istanza dalle vite delle persone che accettano di essere filmate, come afferma nel suo saggio il regista: «Bisogna fare della vita stessa il pretesto e il contenuto del film al tempo stesso». La vita stessa, come contenuto, ma anche come pretesto. Si tratta cioè di raccontare attraverso la realtà. Ma quello che emerge da questa drammaturgia della realtà è la vita mai conclusa, mai definita una volta per tutte, perché essa è flusso continuo, scorrimento, movimento.

Ecco che allora **i documentari di Kieslowski costruiscono, uno dopo l'altro, un percorso di frammenti di esistenza, di gesti e situazioni colte all'interno di un movimento più**

ampio, che è quello del mondo. Frammenti di vita, come in *Dalla città di Lodz*, dove una miriade umana è colta, anche solo per un attimo, per una manciata di inquadrature, intenta in gesti di festa, di divertimento, ma anche di passaggio, di lavoro; nel progetto del film, pubblicato nella raccolta *Il caso e altre novelle* l'autore scrive: «Finestre. Alle finestre persone immobili, che guardano oltre l'obiettivo. Giovani e vecchi, persone che hanno sprecato qualcosa, non hanno fatto qualcosa. Volti tranquilli, nostalgici, statici. Deformati dai vetri». Le parole diventano immediatamente immagini: volti, apparizioni che lasciano intendere un vissuto che non ci è dato conoscere, ma a cui il cinema può alludere. Una sinfonia incompiuta, che sembra aprire ai titoli successivi della produzione documentaria di Kieslowski, sempre più affascinato dai dettagli, dai gesti, le espressioni, i tic dei personaggi che popolano il suo cinema. *Il muratore (Muraz)*, *La radiografia (Przeswietlenie)*, *Dal punto di vista del guardiano notturno (Z punktu Widzenia no cnego portiera)*, non sono ritratti, biografie dei personaggi al centro della narrazione, ma appunto drammaturgie di momenti specifici – della giornata di lavoro di un muratore, del tempo percepito da un guardiano notturno, dei pazienti alle prese con il sistema medico.

La vita non è mai in effetti esclusiva singolarità, ma è sempre inserita in un sistema di relazioni che la circondano, la attraversano, la determinano. In *Sette donne d'età diversa (Siedem kobiet w roznych wiecu)* o *Le teste parlanti (Gadajace glowy)* i personaggi si moltiplicano orizzontalmente (dalle sette ballerine del primo alle settantanove testimonianze del secondo). La singola esistenza si rispecchia e riflette in infinite altre forme di vita, la sua storia si interseca con quelle di moltissime altre. Ma l'orizzontalità delle esistenze si alterna alla forma verticale, in cui è il linguaggio a determinare i comportamenti, i rituali del vivere sociale. La vita è anche vita sociale, in ultima istanza vita politica. Un montaggio di voci di impiegati di un'agenzia di pompe funebri parla della morte inserendola all'interno del loro lavoro quotidiano in *Ritornello (Refren)*; la malattia diventa discorso tecnico nei discorsi di medici e infermieri in *L'ospedale (Szpital)*.

La vita diventa linguaggio o, meglio, il linguaggio esorcizza la vita, la sua complessità, la sua infilmabilità. Ecco che allora prende corpo quella drammaturgia del reale che costituisce l'essenza del documentario per Kieslowski: perché è il reale stesso che di fronte all'occhio della macchina da presa mette in scena le proprie finzioni, i propri giochi linguistici e sociali. In *Curriculum Vitae (id.)* una commissione di partito deve giudicare le azioni di un iscritto attraverso il suo curriculum e un colloquio con lui. Solo che se la commissione è vera, il militante è in realtà un attore che risponde improvvisando alle domande degli ignari membri della commissione. Nel percorso del film (in cui tra l'altro non conosceremo mai la sentenza della commissione) si intersecano forme diverse di finzione, quella della struttura politica e quella del cinema,

in un cortocircuito folgorante, che è anche una ulteriore possibilità di creare cinema, di organizzare il caos della vita in una narrazione. I gesti, le parole codificate che accompagnano il lavoro della commissione non nascondono la profondità di alcuni primi piani, di silenzi, sguardi, gesti che lasciano intravedere ogni volta, in ogni personaggio, sia pure per poco tempo, una storia, un passato, un pensiero.

La vita eccede la forma, che è però necessaria affinché essa passi, sia pure come frammento, attraverso il cinema. La vita allora appare come uno squarcio, una ferita del reale, che lacera il tessuto ordinato della realtà. Quello che i documentari di Kieslowski mostrano è l'esistenza di una profonda metafisica della vita, che appunto non può essere filmata se non attraverso uno sguardo attento ai dettagli, ai segni indiretti, ai momenti furtivi. È qui che si colloca allora il passaggio brusco tra documentario e finzione che Kieslowski mette a punto nella seconda fase del suo percorso. Il regista decide di utilizzare un attore nel processo al militante del partito, proprio perché filmare un vero processo avrebbe potuto causare all'uomo problemi ancora maggiori. **C'è un limite alla drammaturgia della realtà, un limite che può essere aggirato solo attraverso la finzione.** Questo limite è etico ed estetico al tempo stesso, come lo stesso regista racconta nel suo film più autobiografico, *Il cineamatore (Amator)*, in cui il regista affascinato dalla possibilità di catturare cinematograficamente la vita si scontra con il limite dell'intimità di una persona: la vita eccede la forma, ma il desiderio di coglierla può essere una violenza. Si apre allora la seconda fase del suo cinema, quella internazionalmente nota del *Decalogo*, de *La doppia vita di Veronica*, dei *Tre colori*. Ecco che la finzione, la drammaturgia prende il sopravvento, protegge le esistenze senza esporle, riscrivendole, filmandole. Ma non si tratta di un abbandono, o un tradimento, anzi. È e continua ad essere un cinema per la vita, per sé e per noi.

Riferimenti bibliografici

Kieslowski, *La drammaturgia della realtà*, trad. it. in *Panta cinema*, n. 13, 1994.
Id., *Il caso e altre novelle*, trad. it., La nave di Teseo, Milano 2016.