

Il cinema secondo il regista polacco (1941-'96)
nelle interviste registrate di Danusia Stok:
«*Blu, bianco e rosso*», rieditato dal **Saggiatore**

Montaggio, spaesamento ed esattezza

di FRANCESCO BAUCIA

Non è semplice concepire l'unione di spaesamento ed esattezza come cifra di una carriera artistica. Eppure, è quanto può venir da pensare ripercorrendo la filmografia di Krzysztof Kieslowski a quasi trent'anni dalla morte. Il suo libro che appare oggi per il **Saggiatore** con il nuovo titolo *Blu, bianco e rosso* («La Cultura», a cura di Danusia Stok, traduzione di Lucia Verdecchia, pp. 298, € 19,00) ripropone quel *Kieslowski racconta Kieslowski* uscito dal Castoro nell'ormai lontano 1998: un volume che certo, mentre è scomparso dalle librerie, non è sparito dagli scaffali e dalla memoria degli ammiratori del regista polacco, che sono ancora molti. Forse meno nelle generazioni più giovani, rivolte di preferenza a un altro Est cinematografico, più lontano geo-

graficamente eppure più vicino nell'accessibilità assoluta che offrono le piattaforme *streaming*.

Certo, in Polonia la generazione dei cineasti nati negli anni della seconda guerra mondiale e nei primi del dopoguerra si è distinta per una fioritura di talenti quasi senza pari: oltre a Kieslowski, Krzysztof Zanussi, Jerzy Skolimowski, Agnieszka Holland – e risalendo all'indietro, Roman Polanski e Andrzej Wajda. Meno impattante la compagine attuale, con Pawel Pawlikowski (premio Oscar 2013 con *Ida*) come nome di punta: quasi a inverare le previsioni un po' maliziose dello stesso Kieslowski, che vedeva nella pur agognata scomparsa della censura politica l'avvento di una «censura commerciale» forse più velenosa per la creatività di registi e sceneggiatori. *Blu, bianco e rosso* dunque è prezioso più che mai oggi, per quelli che per ragioni anagrafiche, e per la morte prematura di Kieslowski,

hanno sentito parlare poco di lui, o visto pochi dei suoi film. È una via per entrare più a fondo, attraverso le parole stesse del regista, in quell'unione di spaesamento ed esattezza che non può non cogliere di sorpresa anche loro.

Come si tengono assieme questi opposti? Forse lasciandosi guidare dalla storia di un bambino di salute cagionevole che seguiva i continui spostamenti del padre, un ingegnere costretto a trascinarsi dietro la famiglia in lungo e in largo per la Polonia, da un sanatorio all'altro, nel tentativo di guarire una tubercolosi che avrebbe finito per ucciderlo. Impossibile, per quel bambino, radicarsi in qualcosa di più che nell'amore per la letteratura. Anche la via del cinema, anni dopo, è imboccata in modo più reattivo che spontaneo: la Scuola di Łódź dovrebbe essere solo una tappa verso il teatro, vero obiettivo, ma poi la passione per il palcoscenico avvizzisce presto. All'esame, i docenti chiedono ai candidati

registi di descrivere il funzionamento dello sciacquone di una *toilette*. Domanda che Kieslowski, più tardi, avrebbe giudicato tutt'altro che eccentrica, ma come un'introduzione quasi ovvia all'esattezza del mestiere di narratore che la scuola gli insegnerà. Però, all'epoca, fallisce i primi due tentativi, e il terzo lo supera più per non dare l'ennesima delusione alla madre che per vera vocazione. Eppure, quelle domande bizzarre a poco a poco iniziano ad assumere un senso dentro di lui, a plasmare una seconda natura: i compagni prendono a chiamarlo «ingegnere», non tanto per il mestiere del padre, ma per «l'ossessione di mettere in ordine sempre tutto».

Un altro nomignolo che gli viene affibbiato è «ornitologo», a indicare la pazienza da scienziato che il giovane Kieslowski applica nel girare i documentari. Ed è proprio a quel genere che egli consacra la prima parte della carriera: il suo

sguardo vuole evitare tanto le menzogne del potere comunista, la sua distorsione del reale, quanto le generalizzazioni per cui «i comunisti sono cattivi e gli altri perfetti». Lui è nient'altro che l'«ingegnere»: «soltanto dopo aver descritto e capito una situazione o un problema si può iniziare un'analisi approfondita e meditata»; la realtà del Paese non gli sembra troppo diversa dallo sciacquone che i suoi insegnanti gli chiedevano di descrivere all'esame. Eppure, realizzando i documentari, compie un salto di consapevolezza, quasi più politico che «scientifico»: l'osservatore non è neutro, ma modifica la realtà. Se ne accorge, con terrore, quando una bobina di girato del film *La stazione* (1980) rischia di diventare uno strumento per la polizia, in cerca delle prove per incastrare una matricida; o quando, filmando una serie di processi durante l'epoca della legge marziale, si accorge che i giudici di fronte alle cineprese si fanno improvvisamente clementi, come per vergogna dei soliti soprusi. Kieslowski si sente «un ingranaggio manovrato da qualcun altro», e allora decide di farla finita coi documentari, con il mondo esterno, per dedicarsi alla finzione e all'interiorità: affrontata però sempre *more geometrico*.

Impresa in apparenza impossibile, che diventa scommessa pura dopo l'incontro con il complice Krzysztof Piesiewicz, sceneggiatore «che non sa scrivere» ma sa ragionare, sa inventare, e che prima dell'incontro con Kieslowski non ha niente a che fare con l'arte, ma è un avvocato. È lui che, per sfida, propone all'amico regista di passare dalla semplice interiorità ai concetti, e di realizzare una serie di film basati sui dieci comandamenti (1988-'89) e poi sulla triade libertà-uguaglianza-fraternità, da cui la *Trilogia dei colori: Film blu, Film bianco e Film rosso* (1993-'94).

Se il documentarista è per forza di cose un regista-sciama-no, che punta le sue *fiches* sul miracolo delle riprese, il regista di finzione può appartenere alla categoria dei demiurghi, come Alfred Hitchcock,

Clint Eastwood o Mario Monicelli, che si attengono scrupolosamente alla visione presente *in nuce* nella sceneggiatura; o a quella più sfuggente dei tessitori, come Orson Welles, ovvero gli uomini della sala di montaggio: è lì, nel rammen-do, che si crea davvero il film.

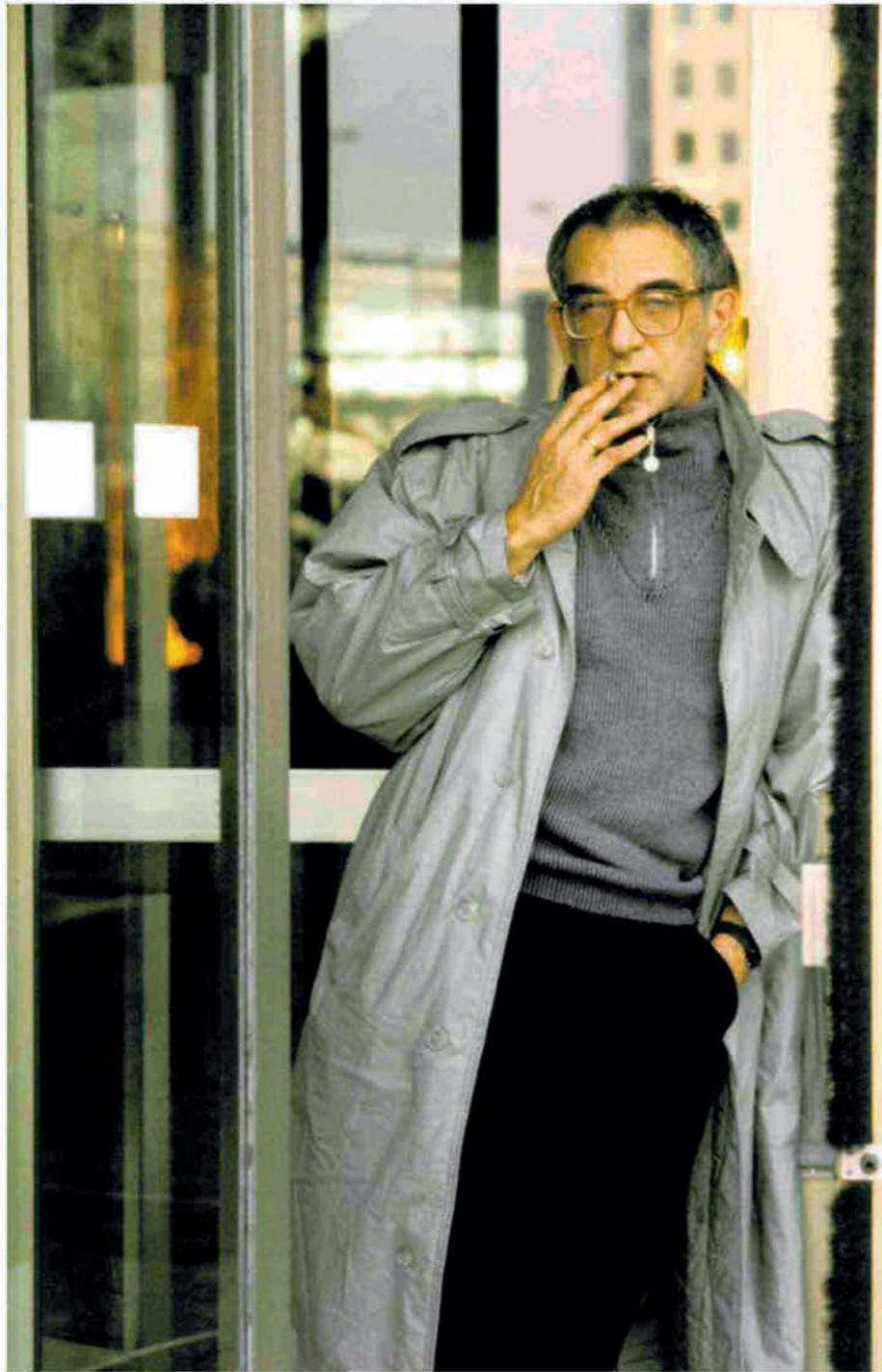
Kieslowski si sente parte di quest'ultima famiglia, percepisce sempre di più la fase delle riprese, faticosissima, solo come una «raccolta di materiale». Ciò a cui non rinuncierebbe mai – e il motivo per cui, anche all'apice della popolarità, rifiuta i richiami hollywoodiani, dove trionfa la compartimentazione delle mansioni – è la sua presenza costante a fianco del montatore: «in realtà faccio i film per provare il piacere del montaggio». Ed è proprio in quell'operazione, tra lo spaesamento delle pure immagini impresse nella pellicola e l'esattezza del lavoro artigianale, che il linguaggio di Kieslowski trova il suo equilibrio. Un equilibrio che si regge sul rifiuto della metafora. Le immagini e i volti sono ingranaggi, meccanismi idraulici, anche quando sono impiegati per trattare gli argomenti più inafferrabili quali i presentimenti, l'anima, la possibilità di dimensioni che corrono parallele alla realtà – come nella *Doppia vita di Veronica* (protagonista l'intensa Irène Jacob, 1991), concentrato della collaborazione poetica tra Kieslowski e Piesiewicz e quasi simbolicamente incastonato tra il *De-calogo* e la *Trilogia dei colori*.

«Continuo a spiegare ai colleghi più giovani a cui insegno che quando si accende un accendino in un film si è acceso un accendino», e nient'altro, dice il regista: «non ha nessun significato e mai loavrà». La scintilla del significato non è nella pellicola, si illumina invece nell'animo dello spettatore. È lui che, più che ritrovare le metafore, deve crearle da sé. Si tratta, in fondo, del compito più radicale del montaggio, per come lo intendeva il suo massimo teorizzatore, Sergej Ejzenštejn: come ha scritto Antonio Somaini, si monta l'opera per montare lo spettatore – per far nasce-

re in lui l'idea allo stesso modo in cui, in una delle varianti della tradizione orfica, Dioniso rinasceva dai frammenti del suo stesso cuore, nel corpo di Semele che li aveva bevuti.

Krzysztof Kieslowski
era detto l'ornitologo
per la pazienza
da scienziato
applicata nel girare
i documentari

«Quando si accende
un accendino
in un film, si è acceso
un accendino
e basta: è lo spettatore
a trovare le metafore»



Krzysztof Kieslowski all'Hotel Hilton di Rotterdam nell'aprile 1989, foto di Frans Schellekens/Redferns, Getty Images