

R.C.S. Sansoni Editore S.p.A. - Via Benedetto Varchi 47  
(angolo Via Masaccio) - 50132 Firenze

*Abbonamenti*

LICOSA S.p.A. - Via Benedetto Fortini 120/10  
Casella Postale 552 - Tel. 64 54 15  
50125 Firenze - c.c.p. 343509

★

*prezzo per l'annata 1991*

ARTE

	<i>Italia</i>	<i>Estero</i>
Abbonamento annuo 1991	L. 150.000	200.00
Fascicolo singolo 1991	L. 30.000	35.000
Fascicolo doppio 1991	L. 60.000	70.000
Arretrati singoli	L. 60.000	70.000
Arretrati doppi	L. 90.000	100.000

LETTERATURA

Abbonamento annuo 1991	L. 120.000	160.00
Fascicolo singolo 1991	L. 25.000	30.000
Fascicolo doppio 1991	L. 50.000	60.000
Arretrati singoli	L. 50.000	60.000
Arretrati doppi	L. 70.000	90.000

ARTE/LETTERATURA

Abbonamento cumulativo	L. 250.000	320.00
------------------------	------------	--------

*L'abbonamento si intende rinnovato se non disdetto entro il 31 dicembre di ogni anno.*

# PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*

*fondata da Roberto Longhi*

LETTERATURA

Anno XLII - Nuova Serie - Numero 25(492) - Febbraio 1991

SOMMARIO

LUIGI BALDACCI: *I racconti di Loria* - GIAN CARLO ROSCIONI: *La coscienza di Mahmut* - FRANCA GRISONI: *Poesie* - GIUSEPPE BEVILACQUA: *'Argumentum e silentio'. Char e Celan* - RITA DINALE: *Da 'L'Olimpo è vuoto'* - MARIE-CLAUDE CHARRAS: *'Les fleurs bleues': rimes et contre-rimes des personnages* - SILVANA GRASSO: *Nebbia di 'draunàra'* - ADELE DEI: *Perdere il dono. Su 'Res amissa' di Giorgio Caproni*

GIORNALE

MAX RABINO: *Francis Bacon: la rappresentazione del tempo nella pittura*

APPUNTI

*Breve film sulla legge: il Decalogo di K. (Rocco Coronato) - Parise e il cinema (Alessandro Zangrando)*

Direttori:

CESARE GARBOLI, MINA GREGORI

Direttore responsabile:

GIANFRANCO CAPITTA

Autorizzazione Tribunale di Firenze  
decreto n. 1964 del 24-11-1968

Spedizione in abbonamento postale  
gruppo III/70%



Associato all'USPI  
Unione Stampa  
Periodica Italiana

## APPUNTI

*Breve film sulla legge: il Decalogo di K.*

Kieslowski 'Non c'è nessuna cosa buona o cattiva se il pensiero non la rende tale'<sup>1</sup> — come lo sconcerto di chi tenta di rintracciare nei singoli films che costituiscono il *Decalogo* di Kieslowski una presunta corrispondenza della sceneggiatura al comando biblico evocato nel titolo. Per quanto scontata sia l'estraneità dello sguardo di Kieslowski e del co-sceneggiatore Piesiewicz ad ogni prospettiva dichiaratamente pietista, o polemicamente laica, ognuno dei dieci films presenta un'ambiguità di fondo, incentrata sulla impossibilità che si verifichi non tanto l'osservanza della legge, quanto la sua trasgressione. Senza dubbio 'i dieci comandamenti sono solo un motivo, un punto di partenza', come avverte Piesiewicz: è infatti possibile scorgere in essi 'una rete, il risultato di migliaia di anni di esperienze e di generazioni, se qualcuno non volesse riferirsi a Dio'<sup>2</sup>.

Conviene rinunciare subito, del resto, alla ben più laica pretesa di rintracciare nella totalità dei dieci films un'agile rete sotterranea di corrispondenze. Tali ambiguità, con diverso grado di evidenza e di rilevanza, si riscontrano in tutti i dieci 'comandamenti', che sembrano così una serie di porte del castello della Legge destinate a non aprirsi mai completamente per permettere uno sguardo risolutivo nel cuore delle sue ambiguità: in V l'uccisione del tassista equivale alla pena capitale; in VII figlia e madre si 'rubano' la piccola bambina a vicenda; in VIII la professoressa mente quando dice di non voler mentire di fronte a Dio, in quanto la vera ragione del suo rifiuto di mentire è un'altra; infine, tutti i personaggi sono gli 'altri' a cui appartengono rispettivamente la donna (IX) e la roba (X) in questione.

I primi due films di questo ciclo a essere realizzati sono stati V (*Breve film sull'uccidere*, 1987) e VI (*Breve film sull'amore*, 1989)<sup>3</sup>; la riuscita del primo film convinse regista e avvocato a proseguire l'opera di sceneggiatura dell'inferno dell'etica, cosicché non è esagerato scorgere in esso il paradigma dell'intera serie, grazie a una sorta di primogenitura biblica, alla sua natura di primo luogo d'incontro

tra l'evento reale della storia giuridica, e quindi umana, e la legge divina. Esiste un'ambiguità programmatica nell'accostamento tra il delitto del singolo individuo e quello della comunità, ed è in un'osservazione fatta dallo sceneggiatore-avvocato Piesiewicz riguardo la mancata descrizione del processo che si incontra una crepa nell'apparente impassibilità del testo kieselowskiano: 'il tribunale è una convenzione, in aula interpretano tutti una parte'; non solo: 'i processi sono in misura più o meno evidente vere e proprie rappresentazioni persecutorie', volte, com'è naturale, a conservare l'equilibrio sociale. La novità è quindi non tanto la sostanziale identità tra condannato e giuria, bensì l'assenza della fase dibattimentale, del momento in cui cioè si esplicitano i riferimenti alle tavole della Legge, e in cui la vittoria spetta a chi avrà saputo meglio dimostrare la rispondenza del caso alla lettera di questa Legge (colpevolezza) o alle pieghe che una finta misericordia umana vi ha sapientemente disposto (attenuanti). Il testo della Legge non viene citato: gli scritti che lo compongono restano meri copioni di impossibili sceneggiature giuridiche in assenza.

La mancanza della scena del processo è rievocata nel film seguente dall'assenza di un preciso testo giuridico che distingua, sotto la voce 'atti impuri', i colpevoli dagli innocenti, ammassandoli in una moderna Sodoma popolata da voyeurs più o meno consapevoli. In questo parziale *remake* di quel voyeurismo lecito, in quanto rivolto a ricostruire la sequenza mancante dell'omicidio, che si impadronisce del fotografo in *Rear Window*, lo sguardo rimosso dell'impiegato di Varsavia, attraverso i complici diaframmi di vetro che separano spesso i fantasmi dalle persone nel *Giro di vite* jamesiano, non è peccato, ossia trasgressione, poiché manca il testo della legge morale che prescrive la trasgressione. Il voyeurismo del giovane impiegato si rivelerà al contrario l'unico modo di costringere la 'vittima' (in quanto osservata) a stabilire un rapporto con lui, inducendola cioè a cadere nel medesimo peccato di desiderare di entrare nello sguardo dell'altro, di ottenere la visione degli altri. Quando il cerchio si chiude, finisce ogni relazione (almeno nella versione televisiva): il testo della Legge, d'altra parte, ci si è ben guardati dal consultarlo.

Si intravedono in questi due brevi films gli antecedenti che stabiliscono la costruzione analogica degli altri 'comandamenti', cercando così di approntare una sequenza di alcune possibili approssimazioni dell'ambiguità del testo kieselowskiano. Procedendo lungo

*Kieslowski* questa scala, si può rinvenire la cecità che colpisce la Legge vetero-testamentaria in *Crimini e misfatti*, laddove la progressiva cecità del rabbino, così come il parallelo annientamento della voce laica del moderno ebraismo in una rievocazione *ante mortem* di Bettelheim, facilmente si prestano a una metafora dell'eclissi della Legge, a un riecheggiare convenzionale di quel rumore di tavole infrante a cui, a ben vedere, l'assortito *mos geometricum* di Kieslowski scaltramente evita di accennare sia pur di sfuggita. Questa prima approssimazione della Legge di Kieslowski ne segna in realtà la netta qualità distintiva: i personaggi del *Decalogo* si scontrano con la Legge, dato che in almeno cinque films è la vita a essere messa in gioco (I, II, V, VIII e in parte VII), magari la vita di un bambino, il valore supremo della Legge la cui apparente trasgressione affliggerà per più di quarant'anni la professoressa in VIII. La Legge non è quindi assente, non è ancora oscurata da quel riverbero che a New York copre i dieci pronunciamenti definitivi: in III la scelta è tra la legge della tradizione (o dell'istituzione familiare) e quella della solidarietà, in IV il tabù dell'incesto rivela la sua natura convenzionale, quasi teatrale, qualora venga affidato a un'attrice che adotta un sistema stevensoniano di lettere da leggere — o da scrivere — solo dopo la morte, laddove il tabù della morale contrapposta alla legge di natura colpisce duplicemente voyeur e vittima in VI, imponendo loro uno scambio di ruoli; il crudo dettato della sacralità della proprietà, sia esso affidato ai toni farseschi di X o ai toni persecutori di IX, ugualmente costringe i personaggi a prendere una decisione, o se non altro ad avvertire confusamente che in quel momento, magari in un mondo in cui la Legge non fosse affetta dalla cecità del rabbino, sarebbe richiesta una decisione.

Non si tratta quindi di tavole infrante, occultate o parzialmente cancellate. Il testo della Legge non è stato consultato neanche nel momento più drammatico che in essa venga contemplato, quello in cui la comunità decide l'uccisione di un suo membro: il processo non è rappresentato, lasciando spazio solo all'allucinata descrizione, o meglio visione documentaristica, dello statalismo assassino che presiede all'interminabile rappresentazione teatrale della pena capitale in V. Ambiguità o cecità della Legge: la ricerca di queste approssimazioni per la lettera kieslowskiana dipende dall'illusione, per quanto camuffata ed esorcizzata, di rintracciare nel *Decalogo* una trasgressione, una dimenticanza o forma di ambiguità, allo scopo implicito di rinvenire infine la Legge, magari attraverso queste sue negazioni di

sapere modernista. L'ambiguità o la negazione della Legge nel *Decalogo* si basa infatti sull'implicita comparazione tra la lettera mosaica e il modo in cui i dieci comandamenti vengono sceneggiati in un quartiere di Varsavia. Di essi sembra rimanere però solo il significato letterale, rappresentato con una predilezione per l'ironia o la conclusione aporetica, mentre lo status della Legge da rispettare si è modificato in termini di latenza, divenendo difficile rintracciare il luogo in cui i personaggi stessi, senza altri testimoni, hanno assistito al crimine primario, alla trasgressione del comandamento di cui ogni film rappresenta l'equivoca incarnazione. Così in VIII la traduttrice americana costringe la professoressa a ricercarla per i sordidi androni di quel palazzo del quartiere Praga dove ebbe luogo la scena della falsa testimonianza, quasi legittimando una soddisfazione più incline alla *lex talionis* che alla legge dell'oblio e del perdono che ne siglerà il finale.

La ricerca di questa scena della trasgressione iniziale ricorda un'analogia ricerca del luogo del dibattito giuridico che, nella sua significativa assenza nel quinto episodio del *Decalogo*, sottolinea parallelamente agli altri films del ciclo l'impossibilità di consultare il testo della Legge. Il protagonista di quest'opera letteraria paradigmatica si aggira anch'esso, nella città che dà il nome a quel quartiere di Varsavia, in cerca del tribunale, scontrandosi con gli abitanti di una casa anonima che si muovono in maniera inspiegabilmente furtiva o incomprensibile, introducendolo infine nell'aula del tribunale: uno stanzone colmo di persone assiegate fino al soffitto, in un postribolare caseggiato cui la presenza della Legge non attribuisce alcun particolare segno di distinzione. La Legge si scoprirà infatti essere un semplice schema burocratico di consuetudini, corruzioni e ritardi, che finiscono per costituirne la lettera stessa.

Il punto di intersezione principale tra le vicende di questo personaggio e il film-prototipo del *Decalogo*, il quinto, consiste nella rimozione del processo vero e proprio. Il protagonista di quest'opera paradigmatica non riesce a giungere al momento di consultazione del testo della Legge, il processo che gli sceneggiatori del *Decalogo* evitano di rappresentare per una sorta di pudore. L'istruttoria finirà per divenire l'unica fase dell'azione giuridica in atto, sfociando nel finale nella crudele esecuzione con un coltello a doppio taglio da macellaio, che nella breve descrizione paradossalmente ricorda la medesima natura allucinata della lunga scena dell'impiccagione in V, in cui un funzionario statale non manca di comunicare al condannato

*Kieslowski* a morte l'avvenuta interdizione dei diritti politici. Eppure un'approssimazione di questa Legge invisibile, alla pari della colpa del protagonista mai enunciata apertamente, viene infine rivelata da un sacerdote che sembra compiere l'unico interrogatorio dell'intero romanzo. Questo esemplare letterario di moderna sceneggiatura della Legge e dei suoi rituali di rappresentazione vede così riassumere la ricerca di un senso nel processo in atto, e quindi anche la ricerca di un labile rispecchiamento, per via di negazioni o di accorte metonimie, della legge mosaica: 'non si deve credere che tutto è vero, si deve credere soltanto che tutto è necessario'.

È necessario, non esiste scelta, nel senso che qualsiasi scelta finirà per inceppare il meccanismo della coscienza dei personaggi come della Legge: il primario in II non può scegliere quale delle due vite in gioco debba prevalere, così come la bambina reciprocamente rubata in VII non può accontentare nello stesso momento due ladre legittimate da motivi biologici o affettivi; il protagonista in III non può soddisfare contemporaneamente le due donne della sua vita. Se la necessità consiste nell'impossibilità di risolvere un aut/aut ineludibile, in altri casi il carattere necessario della Legge deriva dalla sua impossibilità di essere trasgredita (in I e in IX l'ipotetica trasgressione si risolve nella morte o nel tentato suicidio), o di risultare in un'azione che sembra cambiare irreversibilmente i rapporti esistenti tra i personaggi (tra padre e figlia in IV, la cui effettiva identità viene definitivamente minata per sempre dalla finzione dell'incesto, e tra i due fratelli di X, costretti d'ora in poi a sospettarsi reciprocamente). La Legge mantiene così il suo sguardo severamente appuntato sull'individualità di un destinatario, ai cui occhi appare dotata di una natura necessaria anche nel momento definitivo della punizione di una colpa innominabile. Nell'opera letteraria di comparazione il sacerdote rivela non dissimilmente l'unica porzione degli scritti intorno alla Legge che i lettori verranno a conoscere, di nuovo escludendo la possibilità di una consultazione processuale del testo della Legge medesima. Il frammento di tavola della Legge rivelato al protagonista K. è rappresentato dall'aneddoto di un contadino giunto di fronte alla porta della Legge per conoscerla. Di fronte ad essa un guardiano, l'infimo di una serie di custodi danteschi preposti ai successivi gironi in cui si articola la residenza della Legge, gli sbarra il passo per un tempo interminabile, permettendogli di tentare di corromperlo solo per non fargli credere di aver lasciato qualcosa di intentato, e rivelandogli infine, quando il tempo dell'attesa ha rag-

giunto la morte del contadino, che quella era la porta destinata solo a lui, ma per non aprirsi mai.

L'ipotesi estrema di approssimazione della sceneggiatura kieslowskiana dei precetti mosaici è un nuovo status della Legge, la quale ha solitamente incasellato sotto il termine ortodosso di 'trasgressione' quelle forme di assenza, cecità o ambiguità che contraddistinguono il *Decalogo*: e se Kieslowski avesse invece rappresentato non tanto la negazione o l'ambiguità della Legge, quella mosaica per tutte, quanto una nuova Legge, unione di lettera e trasgressione, di innocenti e di colpevoli, di norma e di ambiguità? I dieci comandamenti così illustrati non sono quindi un sia pur pallido riflesso, sotto forma di negazione o di scolorimento, delle proposizioni originarie, bensì la sceneggiatura della nuova Legge che compare nel *Processo* di Kafka, l'opera letteraria di comparazione finora esaminata che vede il suo protagonista precorrere quella negazione del processo rinnovata nel quinto episodio del *Decalogo*<sup>4</sup>.

Non false piste o finali aperti, i quali diventano così il segno dell'instaurarsi di una nuova Legge che unisce in sé il rigido dettato millenario della legge mosaica e ogni sua ipotetica trasgressione. L'esistenza di questo ossimoro è provata dalla natura necessaria della legge, che risulta così composta dalle singole incongruenze disseminate nei dieci films: mentre il reato sembra quasi essere caduto in prematura prescrizione in VIII e in IV, esso non sembra nemmeno identificabile in VI, in cui gli atti impuri si rivelano un reciproco mezzo di conoscenza, e in VII, laddove il furto della bambina è il risultato necessario della situazione di partenza. Come rivela il quinto episodio basato sulla mancata lettura della Legge, la rimozione del processo medesimo indica che la nuova Legge non si limita a codificare il suo opposto, la trasgressione, delegandone la punizione agli inesorabili esecutori che abbondano più o meno inconsapevolmente nel *Decalogo*, ma l'ingloba al suo interno sottraendo la prova documentaria al colpevole quanto all'innocente. Sotto la spinta corrosiva dello sguardo ormai kafkiano, ogni singolo comandamento diviene una parola astratta, un concetto laicamente assente da ogni connotazione morale o espressiva: una parola da illustrare non diversamente da quelle tre parole della Rivoluzione Francese che Kieslowski sta attualmente drammatizzando. Non esiste trasgressione distinta dalla Legge: il reato in I e in II è una necessaria deficienza della conoscenza scientifica, e come non è possibile immettere nella *data bank* di un computer il caso, è impossibile decidere tra moglie e

*Kieslowski*

*Kieslowski* amante in III. L'assenza del processo nel testo della nuova Legge di cui l'ambiguità o l'assenza di essa è un indice, più che un'efficace sostituzione, è così parallela all'assenza del reato. I dieci comandamenti di Kieslowski appaiono come le moderne sceneggiature di dieci parole complesse, di dieci concetti astratti senza più alcuna possibilità di distinguere la lettera della Legge dalla sua deviazione — dieci porte che sembrano dischiudersi nel momento finale di avvenuta rappresentazione acritica del comandamento, quando i personaggi completano la scena latente del processo, rappresentando con le loro indecisioni e ambiguità il nuovo testo, asetticamente studiato con un microscopio (comprato a Praga) da un moderno guardiano della Legge.

Rocco Coronato

#### NOTE

<sup>1</sup> 'There's nothing good or bad, but thinking makes it so' (*Amleto*, II, ii, v. 250; trad. it. di A. Meo, Milano, Garzanti, 1977).

<sup>2</sup> Tutte le affermazioni di Piesiewicz sono tratte dal catalogo *Kieslowski*, pubblicato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino nel 1989, mentre i numeri romani stanno ad indicare i singoli episodi del *Decalogo*.

<sup>3</sup> Per motivi apparentemente imperscrutabili, tra cui l'unico ipotizzabile può essere l'inarrestabile oblio di cui i comandamenti sono illustri vittime, il sesto episodio della serie è uscito in Italia nella scorsa stagione cinematografica sotto il titolo di *Non desiderare la donna d'altri*, parzialmente inficiando così il gioco delle ambiguità relativo all'identificazione dei fatidici 'altri', su cui il nono episodio si basa.

<sup>4</sup> L'edizione adottata è quella tratta da *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1985; la frase del sacerdote prima citata si trova a p. 525.



#### *Parise e il cinema*

La disponibilità a praticare molteplici vie di scrittura portò Goffredo Parise, agli inizi degli anni Sessanta, appena trasferitosi a Roma, a lavorare nel cinema. *Parise*

Il ricordo della brevissima esperienza di sceneggiatore motivò l'autore vicentino — che concepì l'espressione letteraria come atto assolutamente individuale e indipendente, quindi negligente nei confronti di scadenze e commissioni — a svalutare con decisione la sua collaborazione, così giustificandola:

Per denaro e poi perché sono stato un accanito spettatore per molti anni. Ora non più. ... Ho scritto anche sceneggiature, ahimè!, cosa non ho fatto nella mia vita. Non è consigliabile. È un brutto lavoro, quello sì che è veramente un lavoro commerciale. Ma perciò porta quattrini<sup>1</sup>.

Si devono tuttavia a Parise (anche se non è facile individuare quanto è rimasto nelle realizzazioni dei suoi contributi specifici) alcune fulminanti invenzioni grottesche e impietosi sbeffeggiamenti rivolti all'ipocrisia del costume italiano contenuti in alcuni film di Bolognini, Ferreri e Fellini.

#### IMMAGINI DEL RACCONTO

Più stimolante può essere stabilire un (trascurato)<sup>2</sup> percorso, all'opposto di quello: non il contributo di Parise al cinema, ma lo scambio di suggestioni e di immagini tra il cinema e Parise.

La sola cultura che ha ispirato questo libro è cinematografica: ero un appassionato frequentatore di cinematografi. Alcuni film mi hanno dato grandi emozioni: ringrazio perciò Sir Carol Reed (*Il fuggiasco*, *Il terzo uomo*), Sir David Lean e molti altri ignoti registri (chi ha girato *L'amaro tè del generale Yen* e chi *Lo studente di Praga?*)...<sup>3</sup>

È quanto afferma egli stesso a proposito de *Il ragazzo morto e le comete*, il suo sorprendente libro di esordio scritto a vent'anni e pubblicato da Neri Pozza nel 1951. La critica, all'uscita del romanzo, affannandosi a cercare parentele e discendenze, insistette sul nome del Truman Capote autore di *Altre voci, altre stanze*, sui legami con gli Scapigliatura e con gli scrittori notturni e romantici.

Ma la presenza più profonda ci viene suggerita dall'autore