

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclenza del tempo. Nicolás Gómez Dávila

Cargo HighTech.

DI RICCARDO DE BENEDETTI

C'è un bel saggio di Claude Lévi-Strauss dedicato a New York¹ nel quale si descrive una metropoli vetrina del bricolage antropologico, vale a dire dell'accavallarsi scomposto e fuori tempo, senza ritmo, di oggetti, segni, simboli, stili, grafemi, calchi, impronte, tracce, incisioni, manufatti, polvere del tempo, di cui è difficile, se non impossibile, darne un archivio consultabile. Si tratta di un processo che non equivale affatto a una semplice relativizzazione dei significati culturali. Non uno vale l'altro, ma tutti insieme valgono poco o nulla. Gli occhi dell'antropologo possono solo cogliere relazioni più o meno stabili, transiti, debiti e crediti tra culture; indifferenze e assolute alterità, nelle forme e nei costrutti significanti, ma non possono istituire alcun valore.

Eppure, in quegli atelier nei quali è andata a fermarsi la risacca di ciò che ha perso significato nel suo contesto e non è più in grado di acquisirne di nuovo, continua e persiste ciò che Lévi-Strauss considerava il vano tentativo dell'uomo di sottrarsi all'impermanenza del tempo, alla sua sontuosa *dépense*.

Se in questi giorni, vicini al Natale del 2018, si volesse perdere ulteriormente il già poco tempo dedicato al sacro, ci si potrebbe imbattere in un luogo nel quale il bricolage antropologico di Lévi-Strauss raggiunge e supera la dimensione newyorkese. In due o tre salette del negozio Cargo-HighTech di Milano, tempio del consumo di tendenza, erede diretto dell'imprenditorialità immediatamente post-sessantottina, pub-

¹ C. Lévi-Strauss, «New York post — e prefigurativa», in *Lo sguardo da lontano*, Einaudi, Torino 1984.



blico educato alla multietnicità consumatrice, abbeverato direttamente alle fonti di ciò che in tenera età odiava, sono in vendita sacri cuori, madonne sotto campane di vetro, come quelle che si usavano nelle famiglie meridionali, accanto a piccoli buddha, dispenser di essenze per bagni e boudoir. È il superamento assoluto, certificato con tanto di prezzo, della rilevanza culturale della religione come espressione di una qualche significatività umana e la sua riduzione a prezzo.

Nei mercatini delle pulci da sempre circolano le cose che decadono del culto e restano come appese seppure staccate da gesti che non vengono più eseguiti, che non sono più abituali. Nei prossimi anni si accresceranno per effetto della

INDICE

Cargo HighTech.....	1
Testi e note sul <i>Covile dei Piccoli</i> n° 23.....	2
<i>La doppia vita di Veronica</i> . Aspetti simbolici.....	6

dismissione sempre più veloce delle chiese, del loro abbandono. Ciò che rimane verrà, quando andrà bene artisticizzato, museificato, ma non sarà tutto. Molto si disperderà e seguirà la stessa sorte che gli inginocchiatoi, gli scranni delle confessioni auricolari, i rosari mantengono nei romanzi di de Sade: strumenti di tortura e di piacere, occasioni per la derisione e lo stravolgimento del significato originario. Questo già avviene da tempo nelle cosiddette sottoculture giovanili dell'*haevy metal* o del cosiddetto *rock satanico*, con le sue croci capovolte e i suoi arredi pesantemente neri.

Cargo-HighTech si limita a mettergli il prezzo. A serializzarli in una produzione che attinge la propria iconografia direttamente dalle *pandillas* messicane e nel loro pesante uso dell'iconografia religiosa cattolico-latina. Ma nelle *pandillas* il sacrificio e il rischio della morte, direttamente inciso sulla pelle dei suoi aderenti, è reale; nel caso milanese siamo al catalogo per le madamine per le quali la diffusione e consumazione del segno è ormai equivalente all'assenza dell'oggetto al quale si riferisce. Un'assenza felice perché il cetto che promuove con più insistenza l'abbandono di ogni riferimento dell'umano all'esperienza religiosa autentica, si rende disponibile a qualsiasi altra avventura simbolica, a qualsiasi altro impiego del materiale linguistico che ancora proviene dall'esplosione della modernità come cancellazione violenta del religioso. Sui banchi di vendita occhieggiano, infatti, libri che offrono il tentativo di risignificare ciò che vendono. Ricordano che quanto venduto a pochi euro ha una storia che si è ormai esaurita, che non ha più alcun significato vitale, pura archeologia e come si vendono modellini delle piramidi così è ormai possibile riprodurre cuori immacolati e sacri senza neppure correre il rischio di blasfemia. L'esperienza religiosa che si condensava in questi simboli ha ormai perso così senso che al massimo si tratta di certificare l'origine, alla stessa stregua del pedigree di un cane, giusto per allontanare da sé l'eventuale accusa di arbitrarietà all'operazione commerciale. Che può fare, appunto, solo una borghesia felicemente dominante, perché come

ceto e classe è riuscita ancora una volta a fornire un prezzo di mercato al simbolico e quindi ad allargare più ancora di quanto già non sia il proprio regno e il proprio dominio.

L'ipermodernità non istituisce nuovi valori, si limita ormai a porre in catalogo ciò che fu. Non solo distrugge produttivamente le vecchie forme di vita, come aveva descritto con ammirazione Marx, ma ormai è in grado di vendere anche ciò che di esse rimane. Fa di ogni cosa occasione di valore. Prezzo.

RICCARDO DE BENEDETTI



Una scuola e tre canti di Natale.

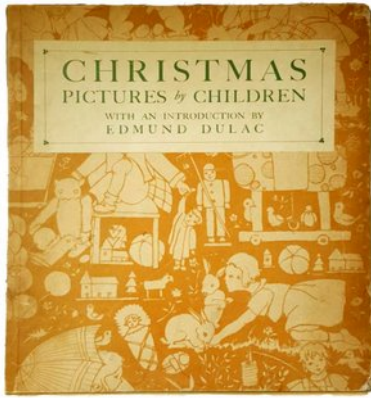
Note sul *Covile dei Piccoli* n° 23.

DI MARISA FADONI STRIK & GABRIELLA ROUF

LA SCUOLA D'ARTE DI FRANZ CIZEK.

Le 4 immagini pubblicate nel *Covile dei Piccoli* sono tratte dal libro illustrato nel 1922 da nove allieve (sette al di sotto di sedici anni, e due di diciotto) — del prof. Franz Cizek della Kunstgewerbeschule di Vienna.

Il libro, comprensivo di 14 tavole in litografia, ciascuna preceduta da una velina con un breve testo di commento, uscì in edizione tedesca (*Weihnacht*, ed. Burgverlag Richter & Zöllner, Vienna 1922) e inglese (*Christmas. Pictures by children*, ed. M. Dent & Sons, Londra 1922).



Franz Cizek, a volte accreditato come scopritore dell'arte infantile, nacque in Boemia nel 1865. All'età di vent'anni si trasferì a Vienna a studiare arte, entrando altresì in contatto con i Secessionisti, tra cui l'architetto J.M. Olbrich e il pittore Gustav Klimt. Inizialmente lavorò come pittore di genere e ritrattista. Nel 1897 aprì la sua *Jugendkunstklasse*, lavorando con bambini dai sei ai quattordici anni. Nel 1904 la classe fu incorporata nella *Kunstgewerbeschule*, Scuola d'arte applicata, dominata dai Secessionisti, dove Cizek insegnò anche a studenti in età universitaria. Nell'arco di un trentennio, Cizek e la sua scuola acquistarono una reputazione internazionale, con conferenze e mostre delle opere degli allievi in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, nonché la pubblicazione del Bilderbuch del Natale 1922 in edizione tedesca e inglese.



Cizek proseguì un'intensa attività pedagogica e di conferenziere fino al 1938. Morì nel 1946. Gran parte delle opere eseguite dai ragazzi delle classi di Cizek sono conservate nel Historisches Museum della città di Vienna.

Cizek ebbe modo nei suoi testi e conferenze di esporre il suo credo pedagogico, secondo cui «Il bambino viene al mondo come creatore, creando tutto dalla sua immaginazione», e ad una certa età questo potere creativo declinerebbe, scadendo nel manierismo o nel naturalismo, quali surrogati di esso. Nei commenti del tempo e nei testi storici sulla pedagogia di Cizek e la sua scuola, se ne riferisce la ripulsa verso ogni copia e canone, contro l'influenza degli adulti, contro «l'alta cultura» che corromperebbe l'originalità e creatività del bambino.



Nella prefazione all'edizione inglese del libro, Francesca Wilson informa sull'organizzazione dei corsi di Cizek, che si svolgevano nel fine settimana, rivolti a bambini e ragazzi fino ai 16 anni, e ne descrive il vivace e multiforme dispiegarsi di attività. Lei stessa si chiede: come può avvenire tale miracolo?

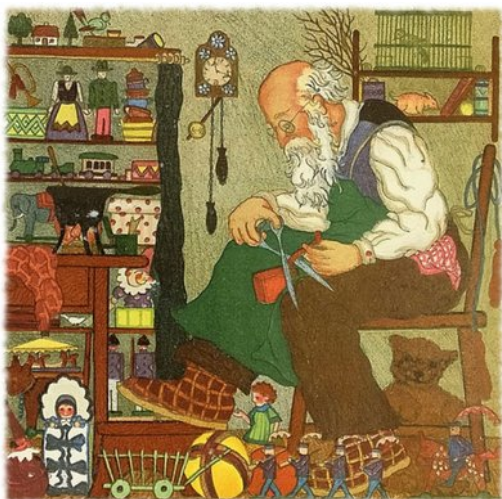
Ora, se si deve giudicare dal libro, più che di un miracolo si tratta di un caso di eterogenesi dei fini, o meglio di risultati raggiunti in modo difforme dalle intenzioni dichiarate.

La qualità del lavoro delle ragazze della scuola di Cizek racconta infatti un'altra storia, manifestando il possesso di una robusta tecnica di figurazione, di un'ampia cultura visiva, di una programmaticità nei contenuti e nello stile, in piena adesione ai canoni e allo stile secessionista. Siamo di fronte ad opere di maturità espressiva e coerente di gruppo, indotta dal maestro e dall'ambiente artistico in cui operavano i corsi.



L'audacia e la bellezza delle illustrazioni del libro, in cui si uniscono sapientemente Egon Schiele e l'arte popolare austriaca — motivi contadini e immagini devozionali—, il tutto in un inquadramento festoso e decorativo, sono lí a dimostrare che a tempo debito e opportunamente le teorie restavano sullo sfondo.

Quanto alla creatività del bambino, il testo definitivo sull'argomento è quello di Lévi-Strauss.²



2 V. nel libro citato in nota 1 il saggio «Considerazioni in ritardo sul bambino creativo», richiamato nel *Covile* n° 163, settembre 2003; il numero riportava anche un piccolo campionario dei cultori a vario titolo dell'espressività e creatività fine a sé stesse, concezione che ha di fatto consegnato i bambini alla lobotomia televisiva e all'omologazione precoce delle immagini.

☞ ES IST EIN'ROS' ENTSPRUNGEN.
è uno dei più antichi e poetici canti natalizi tedeschi; risale al XVI secolo, con successivi adattamenti e aggiunte, fino alla versione definitiva in cinque strofe di Friedrich Layritz nel 1844.

È germogliata una rosa
Da una tenera radice.
Come gli antichi ci cantano,
Da Jesse discende.³
Ed ha portato a noi un fiorellino
In mezzo al freddo inverno,
A mezzanotte.

La rosellina che intendo,
Di essa dice Isaia:
Maria, l'immacolata,
Ci ha portato il fiorellino,
Per volontà divina,
Ha dato alla luce un bambino,
La Vergine Maria.

(Traduzione dalla versione cattolica, Spira 1599)



L'albero di Jesse, miniatura del XII secolo.

3 La virga nata da Jesse era la Vergine, e il suo fiore il Cristo (Ambrogio, *Expositio in Psalmum CXVIII*, PL, XV, col. 1561. ¶ Si tratta dell'albero di Jesse (o Jesse) che rappresenta la genealogia di Gesù, a partire da Jesse, padre del re Davide e secondo la profezia di Isaia: ¶ «Un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e di intelligenza, spirito di consiglio e di forza, spirito di conoscenza e di timore del Signore» (Is. 11, 1-2).

☞ O TANNENBAUM.

è un canto natalizio tedesco, assai noto anche nella versione francese «Mon beau sapin». Nella versione italiana cantata, si usa mantenere il suggestivo «O Tannenbaum».

Si rifà a un Lied tedesco del 16° secolo che conteneva una strofa, quale inno all'abete, *Tanne*, definito nell'originale «nobile ramo»: verde in estate e verde in inverno, quando altri alberi perdono le foglie. Sul testo originale si basa il canto tradizionale di oggi, la cui melodia pare anch'essa risalire a quell'epoca.

August Zarnack (1777-1827), predicatore, pedagogo e collezionista di Lieder popolari, nel 1819 scrisse, sul motivo dell'abete, un *Liebeslied*, un canto d'amore, dove l'incostanza dell'amata viene messa a confronto con la durevolezza, la «fedeltà» (*treu*, fedele) dell'abete: primo verso della seconda strofa del suo Lied. Oggi l'aggettivo *treu*, è stato sostituito con *grün*, verde.

Diventa canto di Natale nel 1824 ad opera dell'insegnante, poeta, organista e compositore Ernst Anschütz (1780-1861) che scrisse testi e melodie di noti Volkslieder e canzoni per bambini. Manterrà la prima strofa sostituendo le altre tre del Liebeslied con due nuove dove è questione del solo abete.

O abete, o abete

Come sono fedeli/verdi le tue foglie!

Verdeggi non solo in estate,

No, pure in inverno, quando nevic.

O abete, o abete

Come sono fedeli/verdi le tue foglie.



☞ GOOD KING WENCESLAS.

è un canto tradizionale inglese per la festa di Santo Stefano, senza riferimento alla Natività, basato su una leggenda di origine boema. Venceslao era un duca cattolico di Boemia del X secolo, noto anche come Vaclav il Buono, proclamato santo martire dopo essere stato assassinato dal suo malvagio fratello, Boleslaw il cattivo. San Venceslao è sepolto nella cattedrale di San Vito a Praga ed è il patrono della Repubblica ceca.

Il testo ispirato alla leggenda fu scritto dal reverendo John Mason Neale (1818-1866), e pubblicato per la prima volta nel 1853.



Esso vuole celebrare lo spirito di carità, attraverso il legame simbolico che si crea tra il Re, il suo paggio e un povero boscaiolo. Le orme del «buon re Venceslao», che si stampano nella neve, in mezzo ai rigori dell'inverno, segnano la traccia dell'amore cristiano.

Forse simbolicamente, il rev. Neale adattò il testo alla melodia di «*Tempus Adest Floridum*», un inno di primavera, tratto dalla raccolta *Piae Cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum*, pubblicata nel 1582. La melodia, ritmica e orecchiabile, e la particolarità del testo, ne hanno fatto uno dei canti natalizi più popolari.

La versione italiana ha però messo da parte il «buon re Venceslao», per diventare «La stella d'Oriente», con il brillare della cometa e l'arrivo dei Re Magi.

MARISA FADONI STRIK & GABRIELLA ROUF

☞ *La doppia vita di Veronica.*

Aspetti simbolici.

DI MARCO TOTI

LA *doppia vita di Veronica* è un film di Krzysztof Kieślowski del 1991, sceneggiato dal regista con K. Piesiewicz ed interpretato da I. Jacob e, tra gli altri attori, da P. Volter nel ruolo del marionettista. Il film è risultato vincitore di vari premi, tra cui quello per la migliore interpretazione femminile, il premio FIPRESCI della critica internazionale e quello della giuria ecumenica a Cannes. Qui tenteremo di analizzare qualche tema significativo che l'opera sviluppa, cercando di abbozzare anche qualche interpretazione in una matassa talora ben difficile da dipanare. Si tratta di un film intenso ed avvolgente, anche «criptico», di un'opera di grande elaborazione «filosofica» e formale agli antipodi di molta produzione contemporanea, anche «d'autore»; a conferma della sua rarità, una certa immediatezza della rappresentazione caratterizza l'opera, immediatezza paradossale perché filtrata dal sovrapporsi di molteplici sguardi e per nulla appesantita dalla profondità dei significati sottesi, e giustapposta alla questione radicale della difficoltà di comunicazione (anche, soprattutto, con sé stessi!).

Il tema «centrale» è quello del doppio. A parte l'identità fisica tra le due, entrambe le ragazze sono appassionate di canto lirico, sono orfane di madre e cardiopatiche dalla nascita. L'idea delle due vite è già in *Destino cieco*, del 1987. K. decide di sviluppare il personaggio della cantante cardiopatica di *Decalogo 9* (dove è presente, come in *Film blu*, anche il compositore fittizio Van den Budenmayer) nel senso di due esistenze non solo parallele, ma che, pur senza alcun legame, si «toccano» anche, nell'episodio del pullman nella piazza di Cracovia, quando W. vede «casualmente» una giovane uguale a lei. Più tardi, anche Veronica (nome che nel greco *Bherenike* significa «colei che porta la vittoria», ed è connesso alla «vera icona» di Cristo) si accorgerà di W. (a causa di una foto

scattata dal fidanzato a Cracovia), ciò che rappresenta il «compimento» del film:

Nello sguardo di Véronique posato sulla foto che ritrae Weronika si compie il senso del film, «la meraviglia di una soggettività che si rivela per mezzo della somma esistenziale di due entità lontane e sconosciute».4

Entrambe, in momenti diversi, si accorgono quindi di non essere «sole»; tra l'altro, sembrerebbe che il finale del film possa «aprire» ad una speranza consapevole della protagonista.

Oltre ad «incontrarsi», le due vite si influenzano concretamente: ad esempio quando

Weronika muore, durante un concerto, e Véronique intuisce che qualcosa è cambiato nella sua vita; comincia così la ricerca dei segni lasciati da Weronika.5

Questa ricerca, ancor più profondamente, è *una ricerca di sé*, guidata dal burattinaio-fidanzato Alexandre,6 che «la mostra addirittura a sé stessa».7 Si tratta di un tentativo di comprendere ciò che si è perso — o meglio ciò che si è, quasi alchemicamente, «trasmutato» in sé — con la morte di W., e che ha causato in V. una sensazione di solitudine ed una misteriosa «incrinatura». Subito dopo l'estasi amorosa, V., tutta raccolta in sé, dice al suo fidanzato: «Non lo so, è... come se avessi un dispiacere»: ciò che costituisce la sofferta presa di coscienza di una «ferita» costitutiva della condizione umana. Tuttavia, non è solo V. a cercare sé stessa; a mio parere, è lo stesso regista polacco a farlo: si può ipotizzare, infatti, che egli mostri sé (V.) a sé stesso (il marionettista), in un vertiginoso gioco di specchi e di rimandi «incrociati»; questa rete di rela-

4 S. Rimini, *L'etica dello sguardo. Introduzione al cinema di Krzysztof Kieślowski*, Napoli 2000, p. 144, che cita A. Signorelli, *La doppia vita di Veronica*, Cineforum, 7/8 (1991), p. 85.

5 Rimini, op. cit., p. 135.

6 Ibidem, p. 144.

7 Ibidem, cit. da N. Gobetti, Se anche parlassi la lingua degli angeli. «Lo spettacolo della soggettività femminile in *La doppia vita di Veronica*», *Garage 3* (1995), *Krzysztof Kieślowski*, Torino, p. 55)

zioni, oltre ad essere interna al film, riguarda quindi l'autore — nel segno di un suo proprio «dialogo interiore» —, i film di K. (si pensi ad esempio agli attori, ai collaboratori ed ai temi che si intrecciano nell'ambito della sua produzione) e la realtà stessa.



Il coro che chiude drammaticamente l'esistenza di W. è tratto da Dante, *Paradiso* II, vv. 1-9 (metà del celebre monito ai lettori, vv. 1-18). Dante ammonisce i propri lettori a ben considerare le proprie forze, poiché il prosieguo del viaggio costituisce materia ardua e del tutto nuova (teologicamente: si tratta della descrizione del Paradiso):

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

La nave (il «legno») è la poesia; «seguiti», come lat. «*secuti*», ha valore attivo; il «pelago» è il mare profondo; «tornate a riveder li vostri liti», fuor di metafora, significa «interrompete la lettura del poema»; «perdendo me» sta per «perdendo di vista il mio «legno»»; Minerva, dea della sapienza, fa soffiare i venti favorevoli; Appollo, immaginato al timone della nave, è simbolo dell'ispirazione poetica; tutte le Muse indicano la direzione della rotta.⁸ In base a quanto detto, si potrebbe pensare che W. abbia osato troppo; allo stesso tempo, come Dante, V. si è persa e, a partire da questo smarrimento, ha inizio la ricerca della «diritta via» (che non è solitaria). È interessante notare pure come il coro del compositore fittizio Van Den Budenmayer è «prolungato [poi] per tutta la durata del film, come traccia mnestica della sua [di W.] espe-

rienza».⁹ Qualcosa di W. rimane, dunque: si potrebbe dire che la ragazza polacca non è morta del tutto, anche se, quando muore W., qualcosa di V. «muore» insieme a lei.

Il tema del doppio è ovviamente connesso alla questione dell'identità, della relazione, dell'«altro in sé»:

La costruzione dell'identità non poggia, quindi, sull'affermazione di sé, ma sulla scoperta dell'*alterità come «uguale»* [...] la storia di Weronika non è che un'*anticipazione della storia di Véronique*.¹⁰

È noto come l'infante non abbia «innato» il senso dello spazio e del tempo, e quindi dell'io, ma lo sviluppi pian piano, essenzialmente a partire da una progressiva percezione della propria «separatezza». Un tale graduale «distacco», che si avvale anche del confronto con l'altro da sé, è certamente doloroso: ma implica anche l'emergere della consapevolezza, costituendo, *lato sensu*, una «iniziazione» alla vita (ed alla realtà). Per quanto concerne le nostre protagoniste, non si può dire né che le due siano le stesse persone, né che siano due persone assolutamente diverse; in un certo senso, esse sono le due facce di una medesima medaglia, che si «completano», o meglio si «spiegano», a vicenda. Sarebbe anche interessante tentare di comprendere quanto ciò si attagli alla questione degli «universi paralleli», nei quali vivono persone quasi uguali. D'altra parte, l'immagine nello specchio — si pensi anche all'uso della telecamera —, che rende bene il rapporto tra W. e V., rimanda un sé rovesciato: come le due decisioni, opposte, che prendono W. e V. in relazione alla propria carriera canora. L'altro è quindi un «uguale» («specularmente», ma non perfettamente, come se si trattasse, banalmente, di una copia): ossia, in altri termini, la parte nascosta e «potenziale» di sé, che si vede ribaltata dinanzi allo specchio (*speculum*) della propria mente (o del proprio cuore).

Il fatto che il titolo indichi, per l'appunto, la «doppia vita» di un'unica protagonista, Véronique, dovrebbe essere tenuto presente. Si tratta

8 U. Bosco-G. Reggio (a cura di), *La Divina Commedia. Paradiso*, Firenze 2002, pp. 32-33.

9 Rimini, op. cit., p. 142.

10 Ibidem, p. 135. Corsivi nostri.

di due vite fino ad un certo punto pressoché identiche, ma che poi prendono strade opposte in virtù di scelte contrarie: altro tema classico in K., quello della «vertigine della possibilità». Basterebbe pensare a ciò che sarebbe stata la vita di ciascuno di noi senza aver fatto quella cosa, pur minima: probabilmente, essa sarebbe stata del tutto diversa, e noi, in un certo senso, saremmo completamente differenti da quel che siamo. È dunque evidente che, almeno a partire da un certo punto, le due intraprendono vie opposte: si pensi all'atteggiamento di fronte alla propria malattia, e quindi alla questione della scelta e della libertà, che sembra affermata da K. quando V. decide, «istintivamente», di abbandonare il canto (al contrario di W., che ne muore). Tuttavia, vi è da dire che, se W. non sceglie, ma semplicemente continua a percorrere la stessa via che ha calcato fino ad allora, forse neanche W. lo fa realmente: qui si inserisce, a mio parere, il ruolo fondamentale del burattinaio, che è protagonista nella scena scolastica della rappresentazione di marionette, cui significativamente si sovrappongono la musica di Van den Budermayer e le parole di Dante. V. ne vede il volto e l'azione distintamente, ma riflessi in uno specchio: un drappo ne copre la visione «frontale», ad accentuare la «magia» della struggente rappresentazione. Egli potrebbe rappresentare, per un verso, un demiurgo discreto ma «partecipante», che muove le fila della storia e quindi della vita di V. (che la osserva, come detto, di riflesso e, alla fine della scena, di riflesso viene enigmaticamente fissata da lui!), per l'altro K. stesso, la cui «mano» di *deus ex machina* cinematografico, effettivamente, è talmente lieve da scomparire per lunghi tratti del film. Come Alexandre, il regista dissemina la trama del film di vari indizi, tra cui il filo che V. ritrova nell'immondizia e la cassetta. I fili che reggono e muovono le marionette, il laccio del registro, quello ricevuto da V. nella lettera, e precedentemente stretto da W. appena prima di morire, il segnale dell'esame cardiologico — che rimandano ai mestieri dei protagonisti, tutti connessi con la vita e/o l'«arte»: burattinaio, insegnante, cantante d'opera, oltre che medico — sono esili ma pregnanti,

come la vita stessa che il filo significa e che «scandaglia», rivelandone le «intermittenze» profonde. Qui si potrebbe pensare ad un'allusione, forse inconsapevole, al cuore in senso biblico, come «luogo dei pensieri» (contro molte derive «cerebrali» o «sentimentali» della società e dell'arte moderna; da un altro punto di vista, si può affermare che i pensieri del cuore sono i sentimenti e le «intuizioni»).



La questione della scelta e del libero arbitrio è l'altra faccia della «predestinazione assoluta», uno dei temi «terribili» della speculazione teologica; è noto che, secondo la dottrina cristiana tradizionale, la reale libertà dell'uomo non contraddice l'assoluta onniscienza e preveggenza di Dio. Qui si inserisce una delle altre «ossessioni» di K., quella del caso/destino (forse si può parlare di Provvidenza?); nel film, sembrerebbe che l'«alternativa» è tanto tra libertà (V. ha scelto di lasciare il canto) e «eterodirezione» (il burattinaio l'ha «guidata» a questa scelta?), quanto tra libertà e caso/destino: ma forse, si potrebbe azzardare, lo stesso burattinaio agisce per conto di un *deus ex machina* che non si rivela. Sulla questione della scelta, S. Agostino ha scritto che la possibilità di operarla non è tanto affermazione di libertà (*libertas*: «libertà» di fare il bene) quanto frutto del peccato (*felix culpa*, se si sceglie di fare il bene), che apre alla molteplicità delle possibilità, che disorienta e inquieta: carattere, in certo senso, fondante la modernità. È *dopo* il peccato che l'uomo può far uso del libero arbitrio, che pone la possibilità (non il «diritto»!) di fare il male: e quindi non coincide con la libertà, ma con il dramma e lo scacco dell'esistenza umana. La scelta implica una «lacerante contraddizione» nell'uomo, su cui «K. posa il suo sguardo solidale» (ibidem, p. 70). In un certo senso, ad ogni azione corrisponde una reazione: le proprie scelte si pagano, e la «libertà» si accompagna sempre ad una «responsabilità» che oggi si tende a misconoscere, degradando la prima ad «arbitrio» ed a volontà di dominio (del mondo e degli altri). È la polacca Weronika a morire per essersi trascurata; ed è certamente una sorpren-

dente coincidenza che K., polacco anch'egli, morì per problemi cardiaci nel 1996: una triste corrispondenza tra arte e vita. In relazione al tema della libertà dell'uomo, vorrei richiamare qualche riflessione di C. Pavese, che ha trattato la questione della «ricorsività mitica», sorta di «legge» profonda che, quasi «meccanicamente» e salvo eccezioni, vincolerebbe l'uomo ad un destino già scritto: il mito, in questo senso, non solo «fonderebbe», ma addirittura determinerebbe la vita. La fede *visuta* nella «ricorsività mitica» — che ben si concilia con l'idea di «circularità» del tempo — è ben testimoniata lungo tutto il diario dello scrittore piemontese (*Il mestiere di vivere*, la cui prima edizione risale al 1952): ad esempio, in un appunto del 4 aprile 1941, egli scrive che «ciò che si fa, si farà ancora e anzi si è già fatto in un passato lontano». K. non appare comunque orientato in senso così «deterministico», e tuttavia sembra, a tratti, tendere verso la messa in questione della realtà della libertà umana; ad ogni modo, è chiaro che ogni nostro piccolo atto (cfr. il termine greco *krisis*, particolarmente significativo nell'opera di Epiteto) costruisce il nostro destino, che è la «somma» del nostro continuo *scegliere*. Tuttavia, quanto appena citato da Pavese appare, al limite ed eventualmente, applicabile a W., ma non a V.: anche se, come già notato, anche quest'ultima non pare assolutamente libera nelle sue azioni, tanto che, «guidata» dal burattinaio *che la mostra a sé stessa*, non agisce sulla base di un convincimento «ragionato», quando abbandona il canto.

All'interno di una rete di relazioni interne talora difficilmente sbrigliabile, si staglia dunque la figura misteriosa del marionettista, ben più presente ed integrata nella «trama», ad esempio, rispetto all'uomo sfuggente che, nel «Decalogo», si scalda al fuoco e «contempla» enigmatico i protagonisti. Si può pensare che il filo con cui il burattinaio muove le sue marionette è lo stesso che manda a V. nella lettera, e che W. aveva teso allo spasimo al momento di un acuto, durante una prova precedente il concerto conclusivo, «preannunciando» in tal modo la sua morte, che succede immediatamente all'acuto del

canto. Questa connessione significa forse che Alexandre, demiurgicamente, ha potere di vita e di morte sulle protagoniste (o ne conosce il «destino»)? Ad ogni modo, la storia che il burattinaio narra, immaginandola, è quella che V. ha in mente: si può dire che, in questo, le loro «anime» si incontrino. La morte di W., però, non è solo una «rottura», una «fine» senza appello né speranza: la rappresentazione, infatti, è una storia di morte e rinascita, dove il lenzuolo è il bozzolo che custodisce nuova vita nascente. È allora, forse, che V. comincia a capire. D'altra parte, come insegna la dottrina cristiana, la «resurrezione» non è semplicemente un «ritorno» allo stato precedente la «caduta» (qui: la morte), ma implica un «accrescimento» anche rispetto alla perfezione adamitica: ora la farfalla, che era bruco quasi «indistinto», può volare. Non a caso, l'interramento della bara di W. è immediatamente seguito da un particolare — in una scena d'amore che si sviluppa «fantasmaticamente» su di un letto — di un ombelico: uno dei simboli eminenti della vita (e del «distacco», dell'«iniziazione» alla vita) e del centro.

Oltre alla concentrazione sulla femminilità, che ritroviamo come uno dei motivi preferiti di K. e qui magnificamente resa dalla Jacob, onnipresenti sono le superfici trasparenti, sferiche e di vetro (di tram, specchi, luoghi di passaggio, palline colorate, palle di Natale, etc.), che riflettono e deformano, rimandando ad una realtà altra e conferendo un tono intimistico, «onirico» e «fiabesco» all'opera (qui si può pensare, in contesto italiano, a S. Soldini, ed ai suoi *Le acrobate* (1997) e *Un'anima divisa in due* (1993), anche per il tema del doppio, del «caso» e per il ricorrere di vari oggetti come simboli (cfr. l'albero, al termine del film), ma anche a G. Piccioni; la prima azione di Gesù in *The Passion* (2004) è quella di toccare un albero, figura della croce). Quella del «riflesso» e del «raddoppiamento» non è solo una tecnica estetica (come il colore e la fotografia, essa ha effetti anche «emotivi»), ma costituisce anche «una dinamica narrativa [...] che riesce magistralmente a riprodurre lo

sguardo circolare delle due protagoniste». ¹¹ Il sogno può allora costituire un rifugio «deformante» da una realtà cui non si aderisce pienamente — manifestando, nella mente della protagonista, uno scarto tra ideale e reale —, ovvero, meno banalmente, una realtà altra, rovesciata, spesso «parallela», ma in altri casi misteriosamente intersecantesi e comunicante con quella «materiale». Il tema delle «coincidenze» — che è connesso anche alle «stesse» persone, in termini di «somiglianze» — concerne, più finemente, «connessioni», corrispondenze, risonanze interiori di chi guarda, associazioni di simboli ricorrenti e pregni di significato; i rimandi interni si «completano», forse, come in un puzzle. A tali connessioni si affiancano però — a complicare le cose — alcune deformazioni dello sguardo, che opera come un «filtro»; d'altra parte, il vetro è eminentemente strumento della discrezione, è trasparente, opaco e deformante: poiché il mistero presuppone, direi quasi impone, una «distanza» e un «limite», che però, provvidenzialmente, è anche strumento di comunicazione. ¹² Tra l'altro, «la superficie riflettente permette di realizzare una messa in scena al limite del fantasmatico», ¹³ del «fiabesco»,

in cui le apparizioni improvvisi dei protagonisti, le immagini sdoppiate negli specchi diventano segni inquietanti dell'Altro, *del nascosto che si svela quasi magicamente*. Il risultato più interessante, stilisticamente più valido di questa estetica del doppio, della trasparenza, è la distorsione dei normali canoni percettivi, il mutuo scambio di «attuale» e «virtuale», l'effetto di *straniamento* della realtà, unica rappresentazione possibile dell'assenza di amore, della mistificazione della verità. ¹⁴

Ciò che interessa qui è, in particolare, la riflessione, che implica un «rovesciamento speculare» (cfr. «speculazione», da *speculum*), indotto

dalle superfici trasparenti, e l'effetto di osmosi tra «magico» e reale. Si tenga sempre presente che la rivelazione, che presuppone la possibilità di comunicazione tra i due mondi, è sempre, etimologicamente e necessariamente, «doppio svelamento» (oltre che «svelamento»).

Nel film si procede, come nei sogni, nei ricordi, nelle fiabe ed in certe opere d'arte, per accumulazione di indizi, per associazione, talora per «rovesciamento». Sappiamo bene come la visione oculare, operata per mezzo della retina (anch'essa uno specchio!), «rovesci» il suo oggetto. Il tema del rovesciamento è stato variamente indagato, ed è ben presente nel patrimonio favolistico di ogni tempo e luogo, ma anche, ad esempio, nell'iconografia cristiano-orientale («prospettiva rovesciata»), che esprime per immagini un tema escatologico: «Gli ultimi saranno i primi», dice Gesù Cristo. Peraltro, la questione del doppio è stata già magistralmente trattata, nel cinema, da A. Hitchcock e, in connessione al «sogno alla rovescia», da D. Lynch nel suo impressionante *Mulholland Drive* (2001).

La prima immagine del film, una panoramica di un paesaggio notturno, è in realtà una soggettiva di Weronika bambina, sdraiata a testa in giù; o ancora la visione attraverso la sfera del paesaggio capovolto, che compare ben due volte, durante il viaggio in treno di Weronika e nel finale, *quando Véronique si addormenta nella camera d'albergo e rivede l'immagine del paesaggio polacco*; l'inclinazione della macchina da presa a 45°, quando Weronika accusa un disturbo cardiaco e si distende su una panchina. ¹⁵

Ciò conferma, tra l'altro, l'«affinità» profonda tra le due (a conferma, d'altro canto, che non si tratta della stessa persona). Pure,

ad unire le due protagoniste vi è anche una forma: il cerchio. Si tratta di un motivo che ricorre a più riprese nel film: entrambe le protagoniste possiedono una

¹¹ Rimini, op. cit., p. 135.

¹² Cfr. ibidem, p. 67.

¹³ Ibidem, p. 68.

¹⁴ Ibidem; corsivi nostri.

¹⁵ Ibidem, p. 143; corsivo nostro; da notare la fotografia di quella scena.

sfera trasparente, rotonda, attraverso cui osservano la realtà esterna, deformandola, secondo la singolarità della loro visione. Ma il cerchio è soprattutto la forma sensibile del loro incontro nella piazza di Cracovia, in cui la macchina da presa compie un movimento circolare, riproducendo la traiettoria della retromarcia del pullman, e inquadrando Weronika, immobile in mezzo alla piazza, tramite la soggettiva «irreale» [già ricordata sopra], ed è anche l'asse direzionale di tutto il film, nella ricorsività degli sguardi e dei corpi delle eroine, e nel sovrapporsi delle loro esistenze.¹⁶



Si noti che sullo schermo c'è quasi sempre Veronica (o il burattinaio!): siamo di fronte ad una soggettività estremizzata, in specie nella seconda parte del film (cfr., a tal proposito, *Film blu*). È possibile anche pensare che Kieslowski osservi, nello «specchio» della cinepresa, sé stesso «deformato», ovvero la sua parte «nascosta», femminile: come W. che guarda da lontano V., e quest'ultima che la vede in foto alla fine del film. Quest'ultima visione non è, propriamente, un incontro, data la «fissità» dell'altro referente: ma, forse, una «scoperta» (cfr. latino *inventio*). Le due Veronica potrebbero allora essere i due Kieslowski, trasferito dalla Polonia in Francia e morto anch'egli per cardiopatia. Non a caso,

i primi piani sembrano un'operazione di scavo interiore, il richiamo di una vita intera, di qualcosa di più profondo, di inattingibile.¹⁷

In ultima analisi, K. osserva sé stesso: e si sa che l'osservazione di sé è una delle «tecniche» spirituali più universalmente diffuse. Volti e sguardi sono l'epifania più eloquente — sebbene, o forse perché, silenziosi — dei recessi più profondi dell'animo umano. In questo senso, ci si può anche richiamare all'esegesi biblica tradi-

zionale, che considera il volto simbolo dell'immagine, ed il suo «compimento», lo sguardo, simbolo della somiglianza (si pensi, oltre che ai numerosi primi piani qui, a quello impressionante in *Film rosso*, sul cartellone pubblicitario): a ragione, si è parlato a tale proposito di autentica «ferita dello sguardo».¹⁸

La prima mezzora è, letteralmente, cinema in stato di grazia: ciò che trasmette W. è una «purezza infantile» difficilmente riscontrabile nel cinema contemporaneo, oltre che nella vita e nell'arte moderna che, di norma, produce molti artifici e altrettanta spazzatura (culturale, morale, teoretica). Tale levità può trovare un paragone nella scena de *Il lungo giorno finisce* di T. Davies (1992), in cui la messa sfuma nella magia del cinema: e la magia del cinema sta proprio nell'immagine, qui sontuosamente mostrata, ad esempio, nelle scene del pulviscolo e della pioggia, che manifestano anche la «spontaneità» di W.; si tratta di autentica «poesia per immagini», oltre che di una «eccedenza» dell'identità di W., che «sente» di esistere soggettivamente anche con il suo corpo.

La doppia vita di Veronica è, dunque, anche la «seconda vita» di V. dopo la morte di W., una vita più matura, più consapevole ma che forse ha perso la spontaneità infantile: infatti, W. è morta, e quando muore V. inizia ad accorgersi della perdita necessaria (a restar bambini non solo non si cresce, ma si può anche morire, come dimostra l'esperienza di W.): allo stesso tempo, la sua è una inversione e una *decisione* che, in virtù di una rinuncia non «meditata», la «salva». La storia, come detto, è allora la ricerca di sé di V.: di ciò che lei pensa di essere stata, di ciò che poteva essere,¹⁹ di ciò che è a partire da un materiale umano «vergine» ed «indifferenziato» (che condivide con W.): tutto ciò a partire dal confronto «profondo» e «meditato» con un «altro» che «rinasce», in forma diversa, in sé. La polacca vede un'altra «sé stessa» nella piazza di Cracovia, mentre la francese, accor-

¹⁸ Ibidem, pp. 148-149.

¹⁹ Cfr. la nozione di «ipotesi di realtà», connessa alla memoria ed alla nostalgia, formulata da M. Luzi ne *L'inferno e il limbo*, Milano 1997, 31-32.

¹⁶ Ibidem, pp. 141-142.

¹⁷ Ibidem, a proposito del «Decalogo», ma si può affermare ciò anche de *La doppia vita di Veronica*.

gendosi della foto, ha la certezza che la polacca è esistita. La ricerca di V. si compie proprio quando vede W. nella foto: la sua perdita ha trovato, finalmente, un oggetto reale. Il «lutto» è stato «elaborato», o almeno può esserlo. Lo «stupore infantile» si manifesta in V. quando piange, provando tenerezza per ciò che immagina di aver perso; ma si tratta anche di un passaggio ad una nuova vita, doloroso come tutte le «iniziazioni». La «circularità» non è però semplicemente iterativa: non si tratta di ripetere, ma di rivivere *con consapevolezza* ciò che si crede di essere stati. All'inizio del film la piccola V. tiene fra le mani la *foglia* di un albero (è primavera: la madre le spiega cosa significa quella foglia staccata dal suo albero, caratterizzata da «venuzze» che possono giustificare il paragone con il corpo dell'uomo), alla fine la stessa V. tiene la sua mano sulla *corteccia* di un albero (cui già si era appoggiata affranta, in precedenza): è possibile interpretare ciò come il doloroso passaggio dalla fragilità dell'infanzia ad una stabilità «inquieta» e sofferatamente acquisita nella maturità (anche ne *La donna che visse due volte* (1958) torna spesso, in relazione alle vicissitudini di una donna affetta da manie di suicidio, il simbolo dell'albero). Questa consapevolezza — che è uno dei nomi della maturità, e che «sublima» lo «stupore infantile»: si potrebbe pensare alla *népsis* di cui parlano i padri della Chiesa — non è altro che la capacità di divenire «spettatrice di sé stessa» (ciò che conferma la nostra tesi di K. «osservatore di sé stesso»): ciò che compie l'«emorragia della soggettività» sperimentata, dentro e fuori di sé, da W.,²⁰ e significata dalle diverse soggettive ottiche richiamate.²¹ Questa consapevolezza consiste, essenzialmente, nell'aver coscienza dell'*iter* della propria vita, cioè del suo «senso» (destinazione e significato): ossia nell'accettarsi, e nell'accettare la propria libertà fragile e «condizionata». V.

è stretta nelle maglie di una rete contro cui non ha alcun potere, e non può far altro che stare al gioco e far sua la magia

²⁰ Ibidem, p. 142.

²¹ V. anche le altre, ibidem, p. 143.

della marionetta. In *Véronique* si attua una conversione del *soggetto a persona*.²²

Il volto, che è una «maschera», in qualche modo cela o manifesta la nostra interiorità, mentre, come detto, lo sguardo esprime la nozione di «persona».

Si può comprendere — nel caso di K, si può catturare — il mistero? Sembrerebbe di no, anche se il film costituisce, in questo senso, uno splendido tentativo di «restituirlo». Quest'opera può essere interpretata anche come *descensus ad inferos* e *logos endiàthetos* dell'autore: un «discorso interiore» tra sé e sé, per immagini e musica più che per parole, in linea con la funzione e l'essenza del cinema e con l'ineffabilità radicale della materia. Forse R. Ebert ha colto nel segno quando ha scritto, parlando della cassetta che V. riceve per posta verso la metà del film, che non vi sarebbe niente dietro di essa, ma solo il gioco in sé.²³ Il fatto che, tutto sommato, non vi sia assolutamente nulla da «capire» evita i rischi di «profanazione» (anche della propria interiorità, della propria «personalità»):

L'incanto del sogno resta comunque intatto, prolungandosi nella struggente leggerezza della danza della marionetta, in cui si scioglie il mistero dell'esistenza, l'ineffabile spettacolo della soggettività.²⁴

Il mistero rimane tale, e non si risolve: gli specchi in cui K. vede e rivede sé stesso — lo ha fatto, essenzialmente, in ogni suo film, come ogni uomo, in maniera più o meno consapevole e profonda, fa nel corso della sua vita — rifrangono continuamente immagini che si intrecciano vertiginosamente, ma che in qualche modo non si infrangono. Forse, in ultima analisi, non vi è alcun mistero da sciogliere in sé, poiché i nodi sono tutti nella nostra mente.

MARCO TOTI

²² Ibidem, p. 144.

²³ *Chicago Sun Times*, 13 dicembre 1991.

²⁴ Rimini, op. cit., p. 145.