

Quaderni leif

Semestrale del Laboratorio di Etica
e Informazione Filosofica



L.E.I.F.

8/2012

Dipartimento di Scienze Umanistiche
Università degli Studi di Catania

Quaderni
leif

Semestrale del Laboratorio di Etica
e Informazione Filosofica

Università di Catania

Direttore

MARIA VITA ROMEO

Redazione

MASSIMO VITTORIO (coordinatore), ANTONIO CARAMAGNO,
DANILA D'ANTIOCHIA, FLORIANA FERRO,
ANTONIO G. PESCE, ELISABETTA TODARO, DANIELA VASTA

Segreteria di redazione

MELANIA D'ANNA, MANUELA FINOCCHIARO

Comitato Scientifico

PAOLO AMODIO (Università «Federico II», Napoli)
LAURA BERCHIELLI (Université «Blaise Pascal», Clermont Ferrand)
DOMENICO BOSCO (Università di Chieti-Pescara)
CALOGERO CALTAGIRONE (Università LUMSA, Roma)
RICCARDO CAPORALI (Università di Bologna)
CARLO CARENA (Casa editrice Einaudi)
DOMINIQUE DESCOTES (Université «Blaise Pascal», Clermont Ferrand)
LAURENCE DEVILLAIRS (Centre Sèvres et Institut catholique de Paris)
GÉRARD FERREYROLLES (Université Paris Sorbonne-Paris IV)
DENIS KAMBOUCHNER (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)
GORDON MARINO (St. Olaf College, Minnesota USA)
DENIS MOREAU (Université de Nantes)
GIUSEPPE PEZZINO (Università di Catania)
PHILIPPE SELLIER (Université Paris Sorbonne-Paris IV)
PAOLO VINCIERI (Università di Bologna)

Direttore responsabile

GIOVANNI GIAMMONA

Direzione, redazione e amministrazione

Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università di Catania.
Piazza Dante, 32 - 95124 Catania.
Tel. 095 7102343 - Fax 095 7102566
Email: mariavitaromeo@unict.it

ISSN 1970-7401

© 2012 - Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università di Catania

Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 25/06, del 29 settembre 2006

Impaginazione e stampa:

emmedue, grafica editoriale
di Pietro Marletta,
via Delle Gardenie 3, Belsito,
95045 Misterbianco (CT),
tel. 095 71 41 891,
e-mail: emmegrafed@tiscali.it

Noterella redazionale 5

OMAGGIO A JEAN MESNARD

Jean Mesnard	Le livre et la vie	7
Maria Vita Romeo	Un sintetico bilancio	17
Giuseppe Bentivegna	I <i>Pensieri</i> di Pascal nella interpretazione di Jean Mesnard	21
Domenico Bosco	Il Pascal di Jean Mesnard. <i>Un Pascal "fedele"... per tutti</i>	37
Maria Vita Romeo	Pascal e il gesuita Padre Noël: una polemica «piena» di «vuoto»	57

AGORÀ

Rosario Castelli	Il paradosso della paternità: Kieślowski e il quarto comandamento	83
Alessandro De Filippo	Perdona e dimentica: crimine, pentimento, condanna, espiazione	93
Maria Vita Romeo	Descartes: la <i>générosité</i> come simulacro della carità	105

SPIGOLATURE

Antonio Giovanni Pesce	Un ospite scomodo nella modernità	123
------------------------	-----------------------------------	-----



Veduta prospettica dell'Abbazia di Port-Royal des Champs.

ROSARIO CASTELLI

Il paradosso della paternità: Kieślowski e il quarto comandamento

A VOLER INDIVIDUARE UN'IMMAGINE intorno a cui cristallizzare il nucleo profondo del *Decalogo* di Krzysztof Kieślowski non dovremmo probabilmente cercarla in quell'opera, ma nel folgorante *incipit* di *Film Rosso* (1994), l'ultimo tassello della trilogia cromatica dei «tre colori», l'ultima sua opera ispirata ai principi laici della Rivoluzione Francese, di unità nella diversità dei destini individuali e nazionali.

Li un uomo compone un numero telefonico e lo spettatore segue il percorso degli impulsi elettrici, dal sottosuolo attraverso i cavi fino all'apparecchio che squilla e alla bocca della ragazza, a Ginevra, che risponde al fidanzato che la chiama da Londra. In quella metaforica sequenza c'è già tutto il senso di quella che egli stesso definì una «drammaturgia della realtà»: la dialettica tra buio e luce, tra motivazioni sommerse e conseguenze inevitabili, l'incedere delle sue storie dalla fitta trama degli eventi all'evidenza dei significati. I personaggi vivono oscure e solitarie esistenze improvvisamente rischiarate da eventi che sono minime tregue vitali nell'imponderabile gioco del Destino. La prospettiva che regola il cinema «metafisico» di Kieślowski sta nel punto di vista che il regista sceglie e che è quello di un osservatore che lancia sul mondo uno sguardo carico di un dolore senza tempo, che non dev'essere dimostrato ma semplicemente mostrato, nella tragica consapevolezza che la vita e il mondo sono semplicemente delle possibilità con cui non è lecito contrabbandare certezze. L'arte – sosteneva il cineasta polacco – consiste nel descrivere il «disordine» della vita in modo «ordinato» e per far questo l'unico sentimento concesso sembra essere la religiosa compassione per la quotidiana fatica di vivere degli individui.

¹ K. Kieślowski, *Drammaturgia della realtà*, in «Panta», n. 13, a cura di E. Ghezzi, 1994, pp. 285-8.

L'ispirazione che governa il *Decalogo* è la stessa dei polittici pittorici del Tre Quattrocento, quella cioè di una veduta totale le cui parti sono tenute insieme da una cornice fissa². I dieci film che compongono l'opera, denominati secondo la scansione delle Tavole della Legge, sono dieci frammenti di vita ordinaria nella Polonia della metà degli anni Ottanta, la cui cerniera fissa è data dalla medesima ambientazione nel quartiere Stawki, uno dei tanti anonimi formicai in vetrocemento della Varsavia ricostruita, sineddoche del mondo, spazio architettonico programmaticamente regolare, ma al cui interno emerge la singolarità di ogni individuo e di ogni vicenda.

Gli appartamenti di un condominio definito «interessante» da un personaggio del settimo episodio sono come proiezioni dell'io dei vari personaggi che vivono solitudini parallele, si sfiorano, s'incrociano, per seguire poi ognuno le proprie traiettorie. La Norma rappresentata dai precetti biblici che danno il titolo ai dieci episodi funge da mero contrappunto alla fatalità degli eventi che sembrano disporsi senz'altra logica che quella del caos e dell'inintelligibilità delle azioni umane che vanno a comporre la laica *comédie humaine* di Kieślowski nei modi di «una visione desolata dell'esistenza, stretta tra la nostalgia laica dell'utopia religiosa e la vacua opacità morale del presente»³.

L'istanza etica di fondo dei dieci episodi non investe concetti astratti, ma è perciò racchiusa in una semplice domanda che potremmo così riassumere: cosa avresti fatto se ti fossi trovato nella medesima circostanza? Nessun intento didascalico o moralistico dunque, nessuna volontà illustrativa bensì una sorta di spiritualismo laico in cui il divino si manifesta appena nell'esistente, nei contesti reali e quotidiani, restando fatalmente *absconditus* e indecifrabile. Gina Lagorio focalizza bene il motivo ispiratore dell'opera laddove scrive che se «è opera di fede [...] è però la meno com-

² Il co-sceneggiatore Krzysztof Piesiewicz narrò di aver avuto l'idea nel 1983, osservando un polittico esposto al Museo Nazionale di Varsavia, raffigurante scene di quotidiana vita contadina che rappresentavano altrettante violazioni ai comandamenti. Riferimenti importanti risultano però essere anche alcune letture, tra cui *Il capro espiatorio* di René Girard e le *Norme morali* di Maria Ossowska, un testo di sociologia decisivo per la formazione dell'*intelligenza* polacca negli anni Settanta.

³ M. Comand e R. Menarini, *Il cinema europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 146.

punta, la meno propagandabile, la meno predicata delle fedi»⁴. Del resto, a un poeta che si esprime per immagini non è lecito chiedere verità, ma tutt'al più l'emozione di uno squarcio additato, di una montaliana occasione.

Dico del regista, ma dovrei dire più esattamente dei due Krzysztof: Kieslowski e Piesiewicz. L'uno con una solida esperienza da documentarista l'altro sceneggiatore e ancor prima avvocato impegnato nella difesa di organizzazioni sindacali e politiche clandestine. Il sodalizio tra i due è tale da rendere difficile distinguere i singoli apporti, come avviene solo per pochi altri esempi nella storia del cinema. La capacità d'osservazione della gente e della vita ha molto a che fare col giovanile tirocinio da documentarista del regista, poi abbandonato per il crescente interesse nei confronti dell'intimità dell'uomo, ma evidente nello sguardo ravvicinato sulle persone, nella frequenza dei primi piani e dei dettagli che sono quasi una cifra stilistica.

Nel 1987, quando ancora il film era in gestazione, il cineasta lo definì un'opera «sui grandi sentimenti» costruita sugli avvenimenti privati e quotidiani di gente comune, ma che possono essere assunti dallo spettatore come portatori di significato universale. La sua originalità risiede appunto nella capacità che ogni episodio ha di slittare dal piano dell'ordinario a quello dell'archetipico.

Degli episodi che compongono il *Decalogo*, il IV è il più dialogato: un corpo a corpo tra padre e figlia, sul mistero e la prepotenza della sindrome edipica. Protagonista è la giovane Anka che coltiva la passione per la recitazione frequentando i corsi dell'Accademia d'Arte Drammatica di Varsavia e vive col padre Michal, architetto quarantenne, da quando ha perduto la madre, cinque giorni dopo essere nata.

La promiscuità con l'uomo e l'esclusività di un ventennale rapporto protettivo è perciò la naturale espressione di un sentimento tra consanguinei. Tuttavia sin dalle prime scene il regista insinua il sospetto di una relazione che trascende il normale affetto familiare, un rapporto totalizzante, viscerale, tale da impedire ad entrambi una vita affettiva autonoma: nel giorno del lunedì di Pasqua i due si fanno scherzi che sembrano rituali, co-

⁴ G. Lagorio, *Il Decalogo di Kieslowski - Riconoscimento narrativa*, Casale Monferrato, Piemme, 1992, p. 28.

me quello di Anka che sveglia il padre versandogli in testa dell'acqua, giocano in casa, si rincorrono.

Fin qui lo spettatore non è ancora a conoscenza della natura del loro legame e sarebbe portato a interpretarlo come un normale gioco tra innamorati, tanto più che quando l'uomo contraccambia lo scherzo, la macchina da presa indugia su uno sguardo non proprio innocente del padre sulla camicia da notte bagnata della figlia.

Un'analogia ambiguità di rapporti ritroviamo in un bellissimo romanzo italiano del 1962, di Guido Morselli, da cui Florestano Vancini ha ricavato un film nel 1979. Anche in *Un dramma borghese* la storia si svolge praticamente in un unico spazio, una stanza d'albergo dove un uomo di cinquant'anni trascorre qualche giorno con la figlia Mimmina, messa in collegio dopo la morte della madre. Nel libro però la tensione tra l'istinto del padre d'allontanarsi per l'incapacità di aderire al suo ruolo e l'attrazione invadente della figlia che ubbidisce a un impulso profondo – l'imperioso desiderio d'essere amata – ha un epilogo drammatico. Affine è però la rappresentazione di quella zona oscura dei sentimenti in cui lo spettro terribile dell'incesto s'insinua in complicità tra padre figlia da cui ci si può solo ritrarre spaventati.

In *Decalogo IV*, invece, l'elemento determinante della narrazione è una lettera rivelatrice che, come in *Lettera da una sconosciuta* di Max Ophuls, rappresenta un tassello della memoria all'ombra del quale si svolge la vicenda. Essa porta alla rivelazione di un rapporto segreto⁵: dopo una partenza del padre, la ragazza trova una busta su cui riconosce la grafia di Michal e l'invito ad aprirla solo dopo la morte del genitore. Anka indugerà per un po', osservandola in controluce, tastandola per cercare di svelarne il contenuto, ma resisterà alla tentazione d'aprirla. Il giorno dopo, nell'unica scena in esterni del film, ambientata in una radura sulle rive della Vistola, la giovane aprirà la busta e ne troverà un'altra all'interno con su scritto «per mia figlia Anka». Testimone muto della scena è un misterioso «uomo del destino» che appare anche in altri episodi del *Decalogo*. Attraversa su un canotto le acque del fiume osservando con espressione di rimprovero la ragazza che

⁵ Per un'analisi dell'episodio cfr. anche S. Rimini, *L'etica dello sguardo. Introduzione al cinema di Krzysztof Kieslowski*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 85-90.

tiene in mano la lettera. La sua presenza è chiaramente simbolica e nei suoi occhi si possono cogliere infinite possibilità circa il contenuto della busta che resterà ancora proibito.

Quale nesso esiste tra la vicenda e il precetto («Onora il padre e la madre») che dà il titolo alla storia? Credo si debba rintracciare nel paradosso su cui si regge il quarto dei comandamenti. Esso in qualche modo reclama e rivendica l'obbedienza che è dovuta ai genitori (il doverli cioè «onorare»), ma questi in quanto tali e per il compito che svolgono sono quasi fatalmente chiamati ad auspicare la progressiva indipendenza dei figli, fino direi alla disobbedienza. Di questa implicita contraddizione sono forse più consapevoli i figli, ma essi non possono eluderla dal momento che chi la proclama è qualcuno di cui riconoscono profondamente l'autorità. Nella forbice tra il rispetto della norma, imposto dall'imperativo morale, e la trasgressione in qualche modo necessaria alla formazione di un individuo autonomo, che è poi l'obiettivo educativo autentico di chi abbia a cuore i propri figli, il precetto «onora il padre e la madre» è forse il più difficile da osservare perché non ha che fare tanto con l'obbedienza, ma piuttosto con la liceità e la necessità della disobbedienza.

Nella laica prospettiva del regista che trascende il problema astrattamente religioso delle conseguenze dell'incesto, *Decalogo IV* è paradigmatico del paradosso e della contraddizione insita nella necessità del “disobbedire obbedendo”, sin dal messaggio che il padre scrive sulla busta che la figlia trova in un cassetto – «Non aprire fino alla mia morte» – che è un irresistibile invito alla disobbedienza. E infatti Anka, seppur tra tante esitazioni, trasgredirà e leggerà. Da quel momento le parole della lettera si infiggeranno nella mente e la ragazza, che studia da attrice, le imparerà a memoria proprio come siamo stato abituati a fare, da bambini, con i dieci comandamenti: «...ti devo dire una cosa: Michal non è tuo padre. Non ha troppa importanza chi lo sia: un attimo di disattenzione, di stupidità, e di cattiveria. So che Michal ti amerà come una figlia...»⁶.

Nel gergo teatrale, ma in generale in ogni processo comunicativo, il sottotesto comprende ciò che pensiamo ma non diciamo. È come un lin-

⁶ Così nella sceneggiatura; cfr. K. Kieslowski e K. Piesiewicz, *Decalogo*, traduzione di M. Furdal e P. Gesumunno, Torino, Einaudi, 1991, p. 125.

guaggio segreto, paraverbale prossemica e più rivelatore della stessa comunicazione verbale. Nel film il sottotesto è il rapporto tra personaggio e dilemma⁷. Quel passo che Anka ripete a memoria è il sottotesto (così lo chiama anche la ragazza) del rapporto con Michal e dice – sono le parole della figlia nel film – «che da sempre conosco il contenuto di quella lettera. Quando ho avuto il mio primo ragazzo ho sentito dentro di me di tradire qualcuno: non riesco a capire che eri tu». D'altro canto, anche il padre comprende quel sottotesto e di conseguenza si comporta da padre autentico: «Se ti costringessi o ti proibissi di fare qualcosa, per me sarebbe una forma di gelosia». Nell'educazione di un figlio è insito perciò quest'ineliminabile paradosso: occorre auspicare l'irreversibilità del momento in cui il figlio disobbedirà al padre perché, come un buon genitore dovrebbe desiderare, sarà proprio quello il momento in cui troverà realizzazione il desiderio d'indipendenza dalla sua autorità.

In una scena del film, l'aspro colloquio tra Anka che accusa Michal di non essere suo padre e questi che la colpisce con uno schiaffo è quanto mai rivelatore. Il seguito è uno sconvolgente precipizio sentimentale: a casa l'uomo manda in frantumi una porta di vetro con un calcio e la scena ha quasi una valenza metaforica che sancisce l'irreparabile frattura della relazione che ha unito i due personaggi sino a quel punto; Anka a sua volta la ribadisce recandosi dalla madre del suo fidanzato per annunciarle il proposito di volerlo sposare anche subito e a dispetto dell'opinione paterna.

In un successivo colloquio chiarificatore tra i due emerge però tutto il senso di frustrazione della figlia che confessa di aver provato, con ogni suo fidanzato, la sensazione di un costante «tradimento» del padre. Il disagio di Anka dimostra come sia concreto il paradosso su cui si regge il rapporto padre-figlia: entrambi si amano profondamente fino al limite estremo dell'attrazione fisica oltre il quale c'è solo la tragedia.

Il dilemma etico della vicenda ruota attorno al valore della rivelazione affidato alla lettera: si tratta della verità o di una fantasia della ragazza che l'ha inventata di sana pianta come fa pensare una scena in cui Anka fruga tra ricordi e carte della madre e a un tavolo si esercita a imitarne la grafia?

⁷ K. Dancyger, J. Rush, *Il cinema oltre le regole*, Milano, BUR, 2000, p. 220.

Non è questione da poco poiché nell'intensità del rapporto tra padre e figlia s'insinua un desiderio ostacolato dal fantasma di uno dei tabù più radicati nella storia dell'umanità, quello dell'incesto: Anka sembra volersi offrire all'uomo, ma in quest'ultimo prevale la volontà di una paternità più imperiosa di quella naturale, e cioè quella morale, frutto di una lunga costruzione il cui fondamento sta nel rispetto della libertà e dell'autonomia esistenziale della figlia.

Su un labile confine tra affetto ed attrazione erotica, l'episodio ruota così attorno ad un dubbio immaginario, dietro cui si cela l'utopico desiderio d'entrambi i protagonisti d'essere *liberi* di scegliere il modo in cui potersi amare. Ad Anka che gli rimprovera d'averle tenuto nascosto che non è suo padre, Michal oppone il rifiuto di quest'idea e l'invito a vivere la sua vita, ma la figlia lo sfida, gli si offre, si denuda e invita il padre a toccarla. Questi invece la copre con un maglione, l'abbraccia e le dice una frase bellissima nella sua semplicità e riassuntiva di ogni possibile contraddizione: «Ti amo, e sei mia figlia», con cui suggella l'impossibilità del loro amore carnale. La minaccia dell'incesto si dissolve nella stessa verità dell'amore paterno.

Ma nel finale, Kieslowski capovolge il senso dell'episodio: al risveglio Anka non trova Michal in casa. Dalla finestra lo vede uscire in strada e lo chiama a gran voce: «papino!», come quand'era bambina; lo raggiunge e gli confessa d'essere stata lei a scrivere la lettera imitando la calligrafia della madre, e che quella vera non l'ha mai aperta. Insieme tornano a casa e decidono di bruciare la vera lettera di cui rimangono solo insignificanti frammenti che Anka, fuori campo, legge: «Mia adorata bambina... Non capisco... Vorrei dirti una cosa molto importante: Michal non è...».

Il desiderio di Anka è che Michal resti padre pur nella necessità di doverlo «tradire»; nel conflitto tra obbedienza e disobbedienza la terza via che trova è recitare, cioè essere altro da sé senza smentire così la necessità di quel paradosso⁸. Il suo dilemma sembra così essere legato al bisogno di razionalità, alla volontà di chiarire, comprendere «i sottotesti» della propria vita, «a cui guarda come ad una *drammaturgia* che è possibile *interpretare*

⁸ Cfr. A. Massarenti, *Il padre è un paradosso*, in «Il Sole 24 ore», 19 agosto 1990.

(nel doppio significato di capire e di farsene interprete)»⁹. Quelli della trasparenza e della chiarezza, tanto sul contenuto della lettera quanto sulla natura dei rapporti sentimentali, sono motivi suggeriti, come spesso accade in Kieślowski, da una serie di segni rivelatori, presagi, dettagli dalla forte evidenza simbolica: l'acqua con cui Anka e Michal si bagnano a vicenda; le candele alla cui luce entrambi osservano le fotografie che ritraggono la madre con i potenziali padri di Anka; la busta osservata in controluce per cercare d'indovinarne il contenuto; gli oggetti di cristallo che il padre raccatta quando la figlia gli dice d'essere incinta; il vetro della porta che va in frantumi per la reazione rabbiosa di Michal alla ribellione della figlia. Infine non è di poco conto la miopia di cui si accorge la ragazza e che la costringe ad usare gli occhiali, indossati per la prima volta il giorno in cui recita al padre il contenuto della lettera.

Nel gioco delle scritture si addensano temi tipici della poetica kieślowskiana: il caso, il mistero, l'ambiguità dei rapporti umani¹⁰. Ogni racconto del *Decalogo*, a dire il vero, offre una molteplicità di spunti narrativi. La storia ispirata al quarto comandamento, almeno come si legge nella sceneggiatura, sarebbe dovuta essere esposta in modo decisamente più ambiguo da tre diversi punti di vista – dei due protagonisti e di un narratore esterno – in modo da accentuare il relativismo dei punti di vista e far risaltare pirandellianamente l'impossibilità di scegliere tra diverse versioni dei fatti. È significativo, in questo senso, anche il discrimine che, nella vita di Anka, è rappresentato dal teatro: l'attore è un individuo al confine, è abituato a procedere su una sottile linea di demarcazione che separa l'essere e l'apparire. Nella vita come sulla scena – Pirandello *docet* – nessuna relazione può prescindere dal gioco delle parti, dai ruoli che i singoli ricoprono consapevolmente o meno. La possessività e la gelosia sono costitutivi di ogni rapporto sentimentale, ma anche componenti ambigue di cui non è facile decifrare il risvolto etico. È l'amore stesso, del resto, che si offre nella forma di un incessante e indecifrabile mutamento su cui nessuno è mai riuscito a dire l'ultima parola.

⁹ S. Murri, *Krzysztof Kieslowski*, Milano, Il Castoro Cinema, 2002, p. 93.

¹⁰ Cfr. G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, nuova edizione aggiornata e ampliata, Venezia, Marsilio, 2007, p. 189.

Di questa opacità semantica è dimostrazione anche la presenza di un apologo finale poi espunto in cui un motociclista miope riesce a battere record di velocità solo fino a quando non si rende conto di non vederci bene. Quest'intreccio tra realismo e simbolismo, tra razionalità e metafisica crea un tessuto narrativo complesso in cui mille fili creano un ordito la cui chiarezza ed evidenza è possibile solo a distanza, tenendo presente l'insieme di cui si comprende la rigorosa e solida orchestrazione in una visione integrale del *Decalogo*.

ISSN 1970-7401