

Gabriella Ripa di Meana

## LA MORALE DELL'ALTRO

Scritti sull'inconscio dal Decalogo di Kieslowski

Dieci storie esemplari diventano occasione  
per un viaggio nell'anima



Edizione eBook in formato PDF a cura di Moreno Manghi

agosto 2007

Gabriella Ripa di Meana

lavora a Roma come psicanalista e, dagli anni Ottanta in poi, ha dedicato il suo impegno ai temi e ai modi della formazione analitica. Ha partecipato alla costituzione e all'attività scientifica di alcune associazioni quali: il *Centro Sperimentale di Psicanalisi*, il movimento psicanalitico *Lacan in Italia*, l'*Associazione Psicanalitica Lacaniana Italiana* (APLI), la *Fondation Européenne pour la Psychanalyse*, la *Società Italiana per lo Studio dei Disturbi del Comportamento Alimentare* (SIS.DCA) e, oggi, i *Nodi Freudiani*. Ognuna di esse ha rappresentato e rappresenta una tappa essenziale nel lungo e complesso cammino di ricerca, volto ad approfondire e trasmettere i tratti distintivi della teoria e della clinica psicanalitica nonché le sue differenze rispetto ad altre metodologie e ad altra etica.

Ha tradotto opere di Safouan, Baudoin, Lemoine e la *Tesi sulla psicosi paranoica* di J. Lacan (Einaudi, Torino 1980).

Ha pubblicato numerosi articoli su riviste scientifiche italiane e straniere. Ha codiretto la rivista di psicanalisi *Scibbolet* e fa parte della redazione della rivista internazionale *Eating and Weight Disorders, Studies on Anorexia Bulimia Obesity*.

Ha pubblicato nel 1995 per la Casa Editrice Astrolabio, il libro *Figure della leggerezza - Anoressia Bulimia Psicanalisi* (edizione inglese: Jessica Kingsley Publ., London 1998); nel 1998 *La morale dell'altro - Scritti sull'inconscio dal Decalogo di Kieslowski* edito dall'editore Liberal Libri di Firenze; nel 2001 per Astrolabio, il volume *Modernità dell'inconscio - Peso del corpo analisi dell'anima*; nel 2006 per Biblink Editore, *Frammenti per una teoria dell'inconscio*; nel 2006, sempre per Astrolabio, *Il sogno e l'errore*; nel 2009 per Bulzoni, *Follear*, per le edizioni Nottetempo, nel 2010 *Dialogo immaginario con Jacques Lacan* e nel 2012 *Lacune*. Nel 2015, di nuovo per Astrolabio, *Onore al sintomo*.

### *Ringraziamento*

*"Questo testo è stato presentato nel 1997, in forma di seminario mensile, alla città di Parma.*

*Nel 1998 è stato pubblicato dalla casa editrice Liberal libri e successivamente è entrato nel catalogo dell'editore Le Lettere di Firenze.*

*Ora - dopo aver ottenuto l'autorizzazione editoriale - viene pubblicato online grazie al prezioso intervento di Moreno Manghi, amico e collega, raffinato amante del Decalogo di Kieslowski.*

*Grazie Moreno".*

*(G.R.d.M.)*

## Nota sulla Tavola lignea

Le illustrazioni sono tratte da una Tavola lignea — opera di un artista attivo in Danzica (Gdańsk) nel 1480-1490 — esposta al Museo Nazionale di Varsavia.

Il commento delle singole illustrazioni è tratto dal libro di padre Gianfranco Ravasi, *I Comandamenti*, edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2002.

Per comune ammissione di Krzysztof Kieslowski e del suo sceneggiatore congiunto Krzysztof Piesiewicz la Tavola lignea è stata la prima fonte ispiratrice del progetto Decalogo:

"Se mi domanda perché in pieno stato di guerra ho proposto a Krzysztof (Kieslowski) di girare il Decalogo — afferma Piesiewicz — rispondo: non lo so. Ma allo stesso tempo so che quella era l'esigenza del momento. Era il 1982 e non sapendo cosa fare presi a vagare per i musei. Nel Museo Nazionale di Varsavia mi ritrovai nella galleria d'arte dei secoli XIII-XVI, che normalmente si evitava. Proprio vicino all'entrata c'è una grande tavola gotica dipinta su legno e raffigurante il Decalogo. Il primo comandamento è raffigurato così: dei contadini inginocchiati nel campo, il diavolo che fa capolino da una parte e loro in adorazione di idoli pagani, Per il sociologo è un vero saggio sui costumi. Tutti i comandamenti sono illustrati con delle scene d'epoca. Abbiamo voluto fare qualcosa di simile rispetto all'oggi."

(Da un'intervista a Krzysztof Piesiewicz di Tadeus Sobolewski, in *Kieslowski*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989)

## INTRODUZIONE

### *Il poeta è fingitore...*

**A**ccade che le parole o le immagini con cui un'opera di poesia dice frammenti di verità siano spesso quelle di cui proprio il poeta è, e vuole restare, inconsapevole. Si tratta di parole e di immagini che affiorano dalla tensione formale del linguaggio, dall'invenzione estetica, dallo stile. Per certi aspetti, estranee allo stesso autore, esse non sono proprietà di nessuno, ma si lasciano trovare su strade tangenziali, alla superficie delle quali tracciano orme di sapere dimenticato o ignorato. Ed è proprio su queste tracce che muove i suoi passi chiunque desideri indagare il soggetto; quel soggetto sempre alle prese con l'intrattabile della vita e della morte.

«Il poeta è fingitore/e finge così completamente/da fingere che sia dolore/il dolore che davvero sente» (Pessoa, 1997). Ricordiamo questi versi del poeta portoghese Pessoa, perché contraggono in un paradosso quel rapporto singolare e oscuro tra finzione e verità che l'artificio estetico può trasformare in acuta e profonda cognizione del dolore.

### *Etica errante*

A metà degli anni Ottanta, un poeta Krzysztof Kieslovski propone una sfida antica: la sfida di un messaggio elementare, il messaggio dei Dieci Comandamenti. La moderna freschezza di queste Tavole della Legge e di queste dieci storie d'anima

emerge dalla filigrana di un linguaggio laico e sensuale. Si tratta di un linguaggio laico non in quanto carente di spirito religioso, ma in quanto privo di confessionarismi o di dogmatismi d'ogni tipo. E laico anche perché non si compiace di sedurre lo spettatore con il patetico, con il manicheismo del bene e del male oppure con la retorica della tenerezza. L'etica di Kieslowski è l'etica errante dell'uomo fisico e trascendente, il quale è e resta sempre il suo più segreto protagonista.

Kieslowski si professa agnostico. In un'intervista a *La Suisse* dichiara: «Non sono credente. Da quarant'anni non vado in chiesa» (Sobolewski, 1989). E tuttavia si affretta a sostenere l'esigenza di un ordine metafisico perché quello sociale gli appare palesemente insufficiente. L'uomo deve spingersi il più possibile oltre i propri limiti. L'agnosticismo non preclude la possibilità della fede, ma comporta continue riserve: «mi sono sempre sforzato di essere indipendente, - dichiara il regista - o meglio, visto che non lo si può essere, mi sono prefisso l'indipendenza come finalità da perseguire. Sì, è una meta verso cui tendere anche sapendo che in ogni caso non la si raggiungerà mai» (*ibidem*). In questo quadro se Dio è presente non è che un mistero, un vuoto, una mancanza di garanzie e di solenni verità. La vocazione di Kieslowski come del resto quella dei suoi personaggi è di sfuggire a ogni collocazione. Né fuori, in esilio, ma neanche dentro. Assoluto individualista sta sempre attento a non schierarsi dalla parte del più forte. E così, quando sarà il momento di Solidarnosc, darà una solidarietà senza illusioni, lasciando al proprio occhio implacabile lo svelamento dell'umana miseria ovunque si annidi.

Dichiara, quindi - a chi ha orecchie per intenderlo - di essere disperato. Eppure non smette di creare e inventare storie cinematografiche. Muore il 13 marzo del 1996 a cinquantquattro anni.

### *Il tratto*

Quando ho visto per la prima volta i dieci film del *Decalogo* si è fatta subito strada un'evidenza: lì c'era lavoro dell'inconscio. Non psicanalisi ... lavoro dell'inconscio.

Succede che mentre nel corso della visione i film si dileguano uno dopo l'altro, dissolvendosi nella dimenticanza, imprevedibilmente sussiste, dell'intera vicenda, il tratto. È il tratto quel significante fondamentale che emerge da ognuna di queste storie come la parte più arbitraria di esse, sebbene unica e irrinunciabile. Arbitraria come arbitrari sono i titoli che questi film non hanno o che, per meglio dire, si trovano obliterati e nascosti nella neutrale enumerazione dei singoli decaloghi, uno per uno.

Il rapporto che il film intrattiene con il comandamento relativo non è di contenuto ovvero il titolo non ha funzioni prescrittive nei riguardi della vicenda in causa, né riepilogative o consuntive, quanto piuttosto maieutiche e generative. Il titolo per la sua assenza brilla. Buca il testo del racconto come un meteorite che provenga da un misterioso Altrove, l'Altrove della Legge mosaica che è quanto di più lontano e di più immanente si possa immaginare.

«Il paradosso del simbolico - scrive Daniel Sibony - è di escludere che sia possibile conformarsi a esso, ma al tempo stesso pretende di tenere insieme gli esseri umani» (Sibony, 1985). La parola dei Dieci Comandamenti - passando nei film di Kieslowski attraverso i *défilé* di un simile paradosso - incarna non tanto il significato morale quanto il tratto significante di ognuno di essi. *Io sono il Signore Dio tuo, non avrai altro Dio all'infuori di me, Non nominare il nome di Dio invano* - per fare solo due esempi tra gli altri - fanno risuonare una vera e propria orchestra semantica in ogni diversa storia e, senza parere

né apparire, fanno emergere dai singoli racconti d'anima quell'impennata significativa da cui il titolo assume il senso che prima gli mancava.

### *Metafisica o metapsicologia*

In un'intervista a Malgorzata Furdal il regista polacco dichiara: «Esistono nella vita di ogni giorno, e io cerco di filmarli, ...dei segnali che vengono da chissà dove, dei segnali metarazionali... Si tratta... di una realtà che non si può capire, che non si può sistemare in un ordine logico, dalla quale in sostanza non risulta niente... Sono segni che vengono di là? Non lo so... Conta moltissimo nella mia vita la possibilità di far riferimento a modelli invisibili» (Kieslowski - Furdal, 1989).

Pensiamo a quel viso che non fa semblante, a quello strano viso dal quale è crollata la maschera come in una sorta di grado zero dell'immagine umana. Di esso indagheremo nel cap. 1, ma qui ci preme sottolinearne la 'comparsa metafisica' che evoca in un analista e gli ripropone la necessità teorica di quella che Freud definì temerariamente: *metapsicologia*. Freud la chiamava 'strega', la metapsicologia, per quel tanto di magico e di minaccioso insieme che ne aveva caratterizzato la comparsa, creando già in lui una frattura epistemica, un salto pericoloso nel suo sistema di pensiero 'positivista'. Con la metapsicologia veniva alla ribalta un universo sconosciuto e invisibile di istanze psichiche concettualmente capitanate dal grande e inquietante straniero dei processi psichici: l'inconscio.



### *Inconscio e laicità*

Nel quadro esplorativo dell'etica dell'inconscio, possiamo osservare come proprio lo spirito agnostico, scarno di ideologie e di illusioni, caratteristico della poetica e dell'analisi di Kieślowski e di Piesiewicz riesca a far emergere la particolare prospettiva etica del soggetto, quale soggetto *di* parola, assoggettato *alla* parola. Tale campo etico - prescelto dalla tradizione della Parola mosaica nella sua autorevolezza e asciuttezza originarie - sembra iscriversi, oggi, con piena attualità nello scetticismo moderno della 'caduta degli dei'. L'audacia della concezione di Decalogo consiste appunto nel suo tendere a una prospettiva in cui resti incerto il solco tra fede e incredulità.

Peraltro, la laicità riguarda profondamente la psicanalisi. Freud difendeva l'analisi come laica (*Die laienanalyse*) non soltanto dalle delegittimazioni della medicina e della scienza in generale, quanto piuttosto la difendeva dal suo sintomo più insidioso: il ritorno dal rimosso della dogmatica scienziata, che aveva fatto patire a lui per primo dolori e ardui conflitti di fronte agli imprevisti della verità e della conoscenza.

Proprio nel corso d'opera della nuova teoria, mentre inventava e fondava la psicanalisi, Freud lottava con un autentico spettro, un'ossessione dottrinarica in virtù della quale ogni brano della sua invenzione rischiava di venire annullato dalla potenza del pregiudizio medico e della scienza. Tentava, il sapere scientifico, di imporsi dentro il suo animo in forma di assioma e di preconconcetto inconfutabile. Proprio contro il fantasma della inconfutabilità della scienza e del procedimento scientifico Freud ha inventato ed elaborato la psicanalisi. Ma anche contro l'angoscia della scoperta dell'ignoto Freud ha dovuto lottare: diviso com'era tra la soggezione allo spirito del suo Tempo e

l'attrazione irresistibile per qualunque tipo di trasgressione o di impennata in arrivo da parte delle verità inconsce.

A questo proposito ricordiamo le parole di Lou Andreas-Salomé la quale, in occasione di un ringraziamento al Maestro, riconosce nella potenza del suo conflitto d'anima l'ispiratrice e il movente della creazione della psicanalisi: «noi tutti che Le siamo vicini sappiamo bene... quale sacrificio abbia significato per Lei l'essersi lasciato coinvolgere così profondamente nell'irrazionale, come le Sue grandi scoperte esigevano. Noi tutti consideriamo quale impresa fondamentale della Sua vita e del Suo pensiero il fatto che la Sua razionalità si sia vista costretta a portare alla luce reperti che non l'attiravano per nulla e di fronte ai quali - siamo sinceri! - avrebbe sovente preferito adottare l'atteggiamento di riprovazione mostrato da tutti gli scienziati autorevoli della fine del secolo scorso. Lei certamente si ricorderà ancora di quando... mi raccontava di aver scoperto nella Sua pratica più recente un presunto elemento 'telepatico' e di come avesse soggiunto, senza dissimulare una piccola smorfia: 'Se occorresse veramente immergersi ancora in questa palude nell'interesse della ricerca, preferirei che questo dovesse accadere solo dopo la mia morte.

«...il fatto che i risultati della Sua ricerca non corrispondessero per nulla all'inclinazione dei Suoi desideri ... [ha fatto di Lei] il fondatore della psicoanalisi: tramite la Sua lotta contro quel meccanismo che, in linguaggio tecnico, chiamiamo resistenza, la resistenza della Sua natura contro quello che avrebbe tanto volentieri tenuto rimosso, contro quel che stonava tanto al Suo gusto... Lei ha fondato la psicoanalisi proprio in veste di Suo primo analizzando». (Andreas-Salomé, 1984). È dalle parole della Andreas-Salomé che impariamo a conoscere l'originale travaglio della *Laienanalyse* freudiana. Si tratta della coltivazione e dell'allenamento di una facoltà critica radicale, tale per

cui nessuna *trovata* dell'inconscio rischi di essere occultata o contraffatta in nome di un atteggiamento confessionale, di una soggezione a una qualsiasi forma di sapere autorevolmente costituito in dottrina. Ecco perché rilanciare, del procedimento analitico, la sete di conoscenza nei confronti dei diversi linguaggi dell'anima, indizi ciascuno a suo modo di come segrete resistenze alla verità soggettiva possano prendere forma di linguaggio, diventando stile.

E allora, rimanendo *profana* (ulteriore accezione del termine *laica*), la psicanalisi può continuare a inscrivere ogni suo assunto teorico, sia pure il più consolidato, nello statuto di un'opera inconclusa. E ogni suo autore riuscirà a trovare solo nei punti cavi della propria corazza professionale ovvero nelle sue beanze, la migliore disponibilità ad ascoltare e a intendere la parola dell'altro. Per Freud il rischio era l'irrazionalità: l'inconscio in quanto reperibile solo nel pantano del transfert. Razionale e illuminista, Freud lavorava *contro natura*. Meglio morire - confidava alla sua allieva - che misurarsi ancora, sia pure per il bene della ricerca scientifica, con gli scandali della psiche.

### *Tra poesia e teoria*

Perché scrivere sull'inconscio a partire da un'opera cinematografica, sebbene un'opera piena di incanto e di fascino come questa? Cosa ci aspettiamo da una simile indagine, oggi, mettendo il naso nel cinema polacco?

Freud suggerisce una strada di lavoro: «I poeti sono alleati preziosi, e la loro testimonianza deve essere presa in attenta considerazione, giacché essi sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta. Particolarmente nelle conoscenze dello spirito... attingono a

fonti che non sono ancora state aperte alla scienza» (Freud, 1906). Definisce spirituale la conoscenza psichica, affrancandola in tal modo sia dal realismo che dall'oggettività della scienza. Nell'evocare le parole di Amleto a Orazio incredulo davanti al fantasma del Re, Freud esautora il razionalismo... che, pavido, arretra davanti alle sortite imprevedibili della irragione.

Ma quali sono - per noi che leggiamo queste parole a distanza di un secolo - quelle fonti che «non sono ancora state aperte alla scienza» e a cui i poeti attingono producendo immagini, forme e metafore? Pensiamo che siano le sorgenti psichiche dell'alterità e dell'inconscio. Da quelle sorgenti nasce l'opera e da lì nasce un particolare sentimento di estraneità, un sentimento che fa dello stesso autore uno spettatore ignorante della propria invenzione. Così, se ci alleniamo a non temere né la fisica né la metafisica dell'inconscio - linea su cui Kieslowski è autore e maestro - allora forse riusciamo a lasciarci sorprendere dalle smentite al nostro sapere e dalle trovate dell'ignoranza. Ogni volta che qualche imprevisto ci svia, incidendo sui pregiudizi della nostra dottrina, accade a noi quel che accade ai poeti: il nostro sistema di resistenze e di censure si abbatte. Allora il soggetto della conoscenza entra in gioco con la sua divisione e con qualche eco della sua verità. Ma procediamo con le parole di Freud: «Si dice in genere che il poeta deve evitare i contatti con la psichiatria e lasciare ai medici il compito di descrivere gli stati mentali patologici. Ma in realtà nessun vero poeta ha mai rispettato questa prescrizione. La descrizione della vita interiore dell'uomo è proprio il suo campo specifico ed egli è sempre stato il precursore della scienza e anche della psicologia scientifica» (*ibidem*). Del resto lo specialista della psiche non può inoltrarsi nella conoscenza della malattia ignorando le normali devianze dell'anima. Non c'è follia che non parli di verità universali. La follia smaschera,

attraverso un dolore invivibile, quanto altri riesce a mascherare *per e nella* sopravvivenza.

Quindi il poeta è un pioniere scientifico, si potrebbe dire un involontario propalatore di teoria. Ma c'è di più: «.. la scienza non regge di fronte all'opera del poeta... la scienza lascia sussistere un vuoto, che troviamo invece riempito dal poeta» (*ibidem*). Il discorso scientifico solo contaminandosi con l'arte riesce a scivolare nella conoscenza dell'inconscio. L'opera poetica non è un *optional* intellettuale della ricerca, né è soltanto uno strumento indispensabile a colmare le lacune di un rigido sapere. L'opera poetica è piuttosto una vera e propria struttura discorsiva che anima e dà forma, nelle storie dei soggetti, a ciò che la scienza censura e che la psicanalisi può soltanto interrogare. «Forse il poeta nega in genere la conoscenza delle regole che sono state da lui seguite, e rifiuta quelle intenzioni che noi abbiamo riconosciuto nell'opera sua. Pensiamo che il poeta non aveva bisogno di saper nulla di tali regole e di tali intenzioni, cosicché la sua negazione è fatta in perfetta buona fede; ma che tuttavia non abbiamo attribuito all'opera sua nulla che in essa non fosse realmente contenuto» (*ibidem*). Questo combina la conoscenza dell'inconscio: è un atto che prende in contropiede lasciando, chi lo fa, di stucco. Non si può abbandonare la teoria dell'anima e del desiderio ai poeti. Loro la nascondono nella perfezione della propria 'innocenza' scientifica.

Il poeta è, per un qualche verso, come l'isterico: ignora il sapere inconscio che possiede e di questa ignoranza dà segno - il sintomo per l'isteria, l'opera per la poesia. All'analista è dato il piacere di un infaticabile ripescaggio, con molti rischi di rotta e nessuna garanzia di riuscita. Sebbene tra i due discorsi esistano sostanziali differenze, una rilevante coincidenza consiste nel fatto che analista e poeta sono entrambi latori di un discorso proveniente dall'esilio dell'Altro ovvero da quel sistema

di verità e menzogne, da quell'impasto di senso e di insensatezza, che emerge sfibrandosi in significanti e parole.

Nel discorso poetico la pressione dell'inconscio rimosso dà forma a un soggetto inquieto e diviso che, ossessionato dalle aporie dell'oggetto, si condanna a evocarle attraverso una parola, un segno, un sintomo o un'immagine. Nel discorso analitico, invece, la pressione dell'inconscio dall'esilio della rimozione assume il sembiante dell'enigma: enigma che la sofferenza psichica evoca con domande insature, insoddisfatte. Discorso poetico e discorso analitico condividono una possibilità analoga: quella di far emergere lo stile dell'inconscio. Se un'analisi ha funzionato l'analizzante, nel bene e nel male, avrà trovato il suo. Se un'opera è poesia ci accorgeremo, fruendone, che il suo stile consiste in una felice frequentazione dell'ignoto.

La psicanalisi non è un'arte, ma tra i linguaggi della scienza, dell'arte e della psicanalisi ci sono continue, preziose interferenze delle quali possiamo prenderci la responsabilità e la consapevolezza, mettendo così in risalto un anelito alla *leggerza epistemica*, accanto al peculiare tratto di una posizione etica analitica.

### *Metodo di indagine*

Come procederà l'indagine di queste dieci storie?

Riportiamo alla memoria le parole scritte da Roland Barthes nel '66 a proposito dell'opera letteraria: «Lo scrittore non si trova già a dover 'strappare' un verbo al silenzio, come si legge in certe devote agiografie letterarie, ma all'opposto, e in modo ben più difficile, più crudele e meno glorioso, a dover staccare una parola seconda dall'invischiamento delle parole prime che gli sono fornite dal mondo, dalla storia, dalla sua esistenza, in-

somma da un intelligibile che gli preesiste, perché egli arriva in un mondo pieno di linguaggio, e non c'è realtà che non sia già stata classificata dagli uomini: nascere significa trovare questo codice già fatto e dovervisi adattare.

«Spesso si sente dire che spetta all'arte *esprimere l'inesprimibile*. Bisogna invece dire il contrario (senza alcuna intenzione di paradosso): tutto il compito dell'arte è *inesprimere l'esprimibile*, sottrarre alla lingua del mondo, che è la povera e potente lingua delle passioni, una parola *altra*, una parola *esatta*» (Barthes, 1966).

Quando leggiamo dei versi che ci affasciano o guardiamo un quadro la cui bellezza ci commuove dobbiamo pensare che ad attrarci sia proprio quel modo particolare, imprevedibile e sorprendente, in cui linguaggio e immagine si sottraggono alle convenzioni della nostra più consueta espressività comune. Una simile espressività ci ha ormai anestetizzati con i suoi svelamenti e con la trivialità delle sue continue rivelazioni. Non c'è realtà che non sia stata già classificata dagli uomini, il mondo di parole e di immagini che ci preesiste è alluvionale: non c'è occasione o esperienza di cui non sia già stata spolpata la verità. Ma allora il sentimento di verità che quei versi o quel quadro ci sollecitano (così come quel brano di verità che quelle parole, quel sogno o quel sintomo segnalano a un analista) in che consiste, giacché non consiste in una rivelazione ovvero nel portento ineffabile di un inesprimibile?

Penso che quel sentimento di verità emerga dalla passione di una costruzione, dall'invenzione di una forma, dalla trovata di un segno. Ma di un segno ulteriore che sia sfuggito all'invischiamento lessicale e semantico dei segni originari attraverso i quali, fin dalla nascita, abbiamo trovato già connotato sia l'intelligibile che l'arcano. Ed è questo segno che noi cercheremo di cogliere, esercitandoci nell'ascolto e nella percezione dei mo-

di poetici dell'inesprimere. Fondamentalmente grazie a essi ci è consentito di sottolineare gli imprevisti e le invenzioni del soggetto dell'inconscio. Il soggetto dell'inconscio che è identificabile proprio con quanto di esprimibile ha da dire e da contraddire la nostra imperativa verità.

Tenteremo, perciò, di liberare la lettura dei dieci film di Kieślowski da quel tipo di sguardo pigro e convenzionale che chiede al cinema o diletto a buon mercato o messaggi forti e inequivocabili o ancora immagini soavi e incantevoli che sussurrino la rassicurante equivalenza tra bellezza, pace e serenità. Ci è sembrato che il modo migliore per proporre una strada diversa, un'altra strada, potesse essere quello di decostruire, quasi scomporre, proprio l'aspetto più 'espressivo' dell'opera. Abbiamo provato a esporre l'opera-Decalogo a una sorta di cardatura logico-formale, che svincolasse il suo messaggio da una verità presunta, utopica, inesprimibile.

Grazie alla loro esemplare bellezza e poesia e all'ampia escursione significativa con cui avvolgono lo spettatore, questi dieci film sono in grado di inoltrarci nel lavoro dell'inconscio. Se qualcosa di ineffabile trasmettono questi testi immaginali e scritti, non è ciò di cui ci occupiamo con la nostra indagine. Ma se qualcosa di esprimibile inesprimono è di questo che vogliamo sollecitare l'apprendimento. Ci muoviamo, quindi, alla ricerca di quelle geometrie relazionali inconsce che iscrivono, a vario titolo, i protagonisti nello specchio dell'immaginario, nelle crepe del reale, nonché tra le regole e gli sregolamenti del simbolico. Vedremo affiorare enigmi trasversali, capaci di destabilizzare la coerenza di relazioni fondamentali. E vedremo come possa irrompere nella storia di ciascuno una dimensione perentoria e intrattabile: la dimensione del *reale*, quale condizione dell'impensabile, dell'impossibile. Osserveremo come intorno a essa, sempre, la storia si svolga e si organizzi al buio.



In conclusione potremo notare come ogni lettura dei dieci film conduca alla messa in gioco di un soggetto dell'inconscio. In altre parole, vedremo affiorare un soggetto in eclissi, che si dissolve nei suoi stessi segni, lasciando di sé soltanto un'allusione, una traccia, un desiderio.

Nel compiersi di questi diversi passaggi prende consistenza logica una nuova struttura che abbiamo definito la 'quadratura del triangolo'.

La quadratura del triangolo consente la rappresentazione grafica del passaggio sempre dolente dall'onnipotenza fallica di derivazione immaginaria alla cosiddetta castrazione simbolica, passaggio attraverso il quale si ristabilisce il senso dell'insufficienza nucleare del soggetto e si disegna il 'taglio della mancanza'.

Con taglio della mancanza abbiamo inteso significare le conseguenze di *Spaltung* che il tragitto compiuto dal vettore ideale, in partenza dal fallo immaginario verso quello simbolico, induce in ogni sistema di compattezza o di solidità presente in ciascun racconto dei diversi Decaloghi di Kieslowski. Si incrinano così quegli arrangiamenti fasulli a partire dai quali la vicenda a cui assistiamo sembra letteralmente scoppiare. Ogni lettura dei dieci film conduce alla messa in gioco di un soggetto dell'inconscio, di quel soggetto che viene abolito dallo stesso sapere che lo costituisce.

La dimensione del commento che pure non intendiamo davvero sottovalutare, non è che una delle componenti in gioco nella più complessa tessitura del nostro lavoro. Anzi, per meglio dire, le dieci storie di Kieslowski con cui, volta per volta, si impasta il nostro commento non costituiscono il testo di questo libro ma nemmeno soltanto il suo pre-testo. Sono, in verità, il motore indispensabile a che il discorso si vada svolgendo. Destinati, così, a una sorta di mutazione essenziale i singoli

film non sono più gli stessi che se quel discorso non ci fosse mai stato. Sono, in ultima analisi, diventati altri film: simultaneamente estranei e immanenti al contesto in cui sono precipitati.

Dunque i dieci Decaloghi di Krzysztof Kieslowski - il quale ha usato le Tavole della Legge come motore della sua straordinaria invenzione cinematografica - sono per noi la causa di un desiderio: il desiderio di comporre un testo sull'etica e sui desideri inconsci del soggetto. Non desideriamo applicare una teoria codificata al supposto messaggio inconsapevole dell'artista. Del resto, con la definizione di 'psicanalisi applicata' di solito si intende una sorta di super-testo, che scoprirebbe - minimizzando lo stile e la struttura formale del discorso artistico - il vero messaggio nascosto nell'opera.

Il lavoro che offriamo è una composizione di intaglio tra diversi linguaggi. È un'opera che va intesa nel suo complesso di parola detta e di segno cinematografico, di studio teorico e di viaggio per immagini nelle storie della vita comune, di provocazione etica e di memoria estetica.

Si tratta di una costruzione che si avvale di allegorie e di metafore per far risuonare almeno qualcosa di quell'orchestra di stili e di forme con cui suole parlare l'anima quando è emergente in un'opera di poesia così come, altrettanto, in un lavoro di scienza. La presenza dell'anima o psiche affiora nel lavoro di conoscenza, quando tale lavoro non è protetto o imbracato nel già noto, ma si arrischia nella vertigine degli itinerari di confine.

### *Intrecci*

Infine, un'ultima considerazione. Il lavoro esegetico, smontando punto per punto ogni Decalogo, ne lascia certamente intatto un resto, vibrante di emozioni e di forme che, essendo

sfuggite al discorso, escono dalla latenza grazie allo sguardo dello spettatore. Questa è per noi la sfida da condividere, con la curiosità, ma anche con l'immane disagio che si prova di fronte a un'esperienza nuova. Lasciamo quindi che il nostro discorso, intrecciandosi alla trama e alle ombre di ogni Decalogo, non ne costituisca l'epitaffio ma eventualmente un'immodesta prolusione.

Il nostro non è e non vuole essere un commento fedele al testo immaginale che ci si squaderna davanti. Ognuno di questi film si dispiega in un'affascinante compiutezza e ambiguità che non chiedono altro. Non mancano di un metadiscorso o di un'esegesi, si bastano... non c'è altro da aggiungere al nitore espressivo di quelle immagini, all'intensità della recitazione, al ritmo scarno e nostalgico delle scansioni, alla misura incalzante delle allusioni. Non offriamo con questo testo un contributo alla saga cinematografica di Kieslowski, ma un lavoro di riflessione, di teoria e di clinica, certo dipendente dal suo, tuttavia libero dai vincoli dell'esegesi e della recensione. Non ci siamo prefissi di offrire una versione dotta e sofisticata dei 10 Decaloghi del regista polacco, né tanto meno di affrontare le complesse questioni teologiche e filologiche che una competente analisi religiosa imporrebbe. A queste ultime, del resto, lo stesso Kieslowski ha ovviato, facendo uso della freschezza del diletantismo e dell'eccentrico sapere dell'ignoranza.

Abbiamo percorso strade soltanto abbozzate, ci siamo lasciati disorientare, confliggendo con i nostri pregiudizi per trovarci a caccia di sorprese, di imprevisti, di bizzarrie del ragionamento, nonché di sregolatezze della logica. Abbiamo amato queste storie come leggende, le abbiamo scandagliate, analizzate e inevitabilmente tradite. Tutto questo, in fondo, in nome di un desiderio essenziale: quello di scrivere e di raccon-

tare dei testi sull'etica di un soggetto sconosciuto, forse il più ignoto di tutti, il soggetto del nostro inconscio.

*Riferimenti bibliografici*

Andreas-Salomé L., 1984

*Il mio ringraziamento a Freud*, Torino, Boringhieri

Barthes R., 1966

*Saggi critici*, Torino, Einaudi

Benecchi V., 1994

*I dieci comandamenti: avventura di libertà*, Torino, Claudiana

*Il Decalogo di Kieslowski*, in *Vivi il Cinema*, Firenze, Fice, 1990

Dottorini D., 1995

*Kieslowski etno-antropologico. Conversazioni con K. Kieslowski*, in *Filmcritica*, n. 457, pp. 337-344

Freud S., 1906

*Der Wahn und die Traüme in Wilhelm Jensens 'Gradiva'*, trad. it. *Il delirio e i sogni nella 'Gradiva' di Wilhelm Jensen*, in *Opere*, vol. 5, Torino, Boringhieri, 1972

Freud S., 1913

*Der Moses des Michelangelo*, trad. it. *Il Mosé di Michelangelo*, in *Opere*, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1975

Freud S., 1926

*Die Frage der Laienanalyse. Unterredungen mit einen Unpar teiischen*, trad. it. *Il problema dell'analisi condotta da non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale*, in *Opere*, vol. 10, Torino, Boringhieri, 1978

Furdal M. - Turigliatto R. (a cura di), 1989

*Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema

Kieslowski K. - Furdal M., 1989

*Perché siamo qui?*, in Furdal M. - Turigliatto R. (a cura di), *Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema

*Krzysztof Kieslowski*, numero monografico di *Etudes cinematographiques*, n. 203-210, Paris, Lettres Modernes, 1994

*Krzysztof Kieslowski*, numero monografico di *Garage. Cinema Autori Visioni*, n. 3, 1995

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo*, Torino, Einaudi

Imparato E., 1990

*Krzysztof Kieslowski - il Decalogo*, Roma, AIACE

Lacan J., 1959-60

*L'Ethique de la psychanalyse, Seminaire VII*, Paris, Seuil, 1986 (tr. it. *L'etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994)

Lagorio G., 1992

*Il decalogo di Kieslowski: ricreazione narrativa*, Casale Monferrato, Piemme

Pessoa F., 1997

*Il poeta è un fingitore*, Milano, Feltrinelli

Prédal R. 1994

*Une esthétique du silence et de l'obscurité* in *K. Kieslowski*, numero monografico di *Etudes cinematographiques*, n. 203- 210, Paris, Lettres Modernes

Safouan M., 1993

*La parole ou la mort*, Paris, Seuil

Sesti M., 1994

*Krzysztof Kieslowski*, Roma, D. Audino

Sibony D., 1985

*Jouissances du dire*, Paris, Grasset

Sobolewski T., 1989

*La solidarietà dei peccatori* in Furdal M. - Turigliatto R. (a cura di),  
*Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema

Zaccaria A. M., 1975

*Gli Scritti IC. XC. †*, Roma

## 1. MUORE UN BAMBINO

*Io sono il Signore Dio tuo. Non avrai altro Dio all'infuori di me*

*«Io propongo delle fantasie informi e insolute...  
non per stabilire la verità, ma per cercarla»  
Montaigne, Saggi, libro I, cap. LVI*

*Senza sembiante*

**S**oggetti della tarda modernità, tendiamo a praticare un vero, grande e attraente vizio: il vizio del sapere e della scienza, confortandoci nelle garanzie o nei calcoli delle probabilità. Asserviti al dogma della riuscita, della pienezza e della prevedibilità, stentiamo ad accogliere le sospensioni del mistero, i paradossi e gli enigmi dell'anima. Veniamo presi in contropiede soltanto quando transitiamo ai confini delle professioni o delle competenze e ci avventuriamo nella dimensione delle differenze e dell'alterità. Ciascuno a suo modo, tutti noi temiamo l'irrazionale, l'imprevedibile, l'inconscio.

Capita invece che - fin dalle prime inquadrature di Decalogo 1 - Krzysztof Kieslowski non pretenda di rassicurare, ma ci introduca piuttosto in un'atmosfera misteriosa sostenuta da un singolare protagonista il quale, sotto diverse fogge, spaeserà lo spettatore lungo l'intero itinerario dei suoi dieci film. Pensiamo a quel viso che non fa sembiante, a quello strano viso dal quale è crollata la maschera come in una sorta di grado zero dell'immagine umana. Si tratta di un'immagine che ricorre in quasi tutti e dieci i Decaloghi a evocare qualcosa di puro, di inespresso, che attraversa il nostro campo visivo come una forma esatta, pertinente e, al tempo stesso, irrisoria.



Tavola 1



«Il primo comandamento: Devi adorare un solo Dio»

Nel bordo superiore della lunetta è citato «il primo comandamento: Devi adorare un solo Dio». Come accadrà anche nelle altre raffigurazioni dei comandamenti, si contrappone all'osservanza del precetto la sua violazione. Così, da un lato, angeli e fedeli adorano l'unico Dio, Cristo che, in latino, dice: «Ego sum via, veritas et vita» («Io sono la via, la verità e la vita»). Sopra, invece, è rappresentata la scena idolatrica dell'adorazione del vitello d'oro e, sotto, dall'altro lato è tratteggiato un gruppo di adoratori di un idoletto su una colonna, mentre il diavolo ironizza: «Ma va', cosa puoi fare? Lascia pregare i preti e i monaci!».

Tale immagine allude all'impossibilità di svelare, di andare oltre la pelle del reale. Ed è probabilmente questo il motivo per cui risulta potente l'iterazione marginale di questa faccia d'uomo, il cui senso e il cui non senso mettono in imbarazzo la smania interpretativa di noi, avidi esegeti moderni.

In un'intervista dell'agosto 1989 l'attore Artur Barcis (interprete di questa figura ermetica) dichiara: «Nella sceneggiatura di Decalogo il mio personaggio viene caratterizzato così: un volto che potrebbe avere chiunque e a chiunque pare di aver già visto da qualche parte... Insomma non ho potuto recitare 'niente'... Il mio rapporto con la realtà... rimane sempre di semplice osservazione, di non interferenza... Quando ho domandato a Kieslowski chi dovessi impersonare, il discorso è caduto sul tipo di recitazione che lui ha definito 'imperativa'... Non poteva dirmi niente perché altrimenti avrei recitato secondo le sue parole, mentre lui non sapeva ancora fino in fondo chi dovesse essere quella figura. O meglio... non era in grado di esprimerlo a parole. Per impersonare quel 'qualcuno' avrei dovuto attingere a me stesso... Quella del Decalogo è una figura metafisica che non porta maschere... è una figura completamente libera. Anche perché non esercita pressione alcuna sugli spettatori e non ha potere» (Barcis - Sobolewski, 1989).

Qui finiscono gli spunti di intervista e qui possiamo continuare noi con qualche spunto di analogia, qualche prima ipotesi. Questa figura non interferisce mai con l'azione di cui è il muto testimone. È, forse, consapevole? o presago? È, magari, l'alter ego dell'autore? Come nella tragedia greca si affidava al Coro la funzione eccentrica del commento, del pari a questo uomo-immagine - autore solitario di uno sguardo, insieme aligido e mite, poggiato sul mondo - viene affidata una funzione simmetrica, insomma la funzione di un Coro, ma di un Coro senza parola e probabilmente senza sapere. Questo personag-

gio sgrana i suoi occhi dilavati su quel che accade. È facile non accorgersi di lui. È trasparente per chiunque. Ma non è un passante qualunque.

Trasparente anch'esso, eccentrico e insensato, l'inconscio è il luogo in cui si fanno e si disfano le significazioni del soggetto. Rispetto al mistero dell'inconscio, il personaggio metafisico di Kieslowski (comprendere il quale - a detta di alcuni - equivarrebbe a fornire l'interpretazione di tutto il Decalogo) offre alla nostra riflessione qualcosa di ulteriore. Il suo sguardo non è la rappresentazione di uno sguardo, sia pure quello del regista, dello spettatore oppure lo sguardo di chiunque sia, compreso l'immancabile sguardo di Dio. Quegli occhi possiamo profanarli in mille modi proiettando su di loro interpretazioni e sapere senza riuscire neanche a lambirne l'alterità, la distanza.

E in Decalogo 1, quel giovane uomo imbacuccato che alimenta il fuoco in una bianca desolazione ghiacciata si staglia con una figura formalmente imperativa e concettualmente insensata. Chi è? - vien fatto di chiedersi. Non lo sapremo mai. E alla fine il giovane scompare, lasciando ai margini del laghetto ghiacciato un piccolo fuoco in estinzione. Sebbene in questa scena e nel complesso delle scene dedicate all'uomo del ghiaccio ci troviamo continuamente spinti al limite di una certa retorica del senso, sembra miglior cosa astenerci dal cercare il simbolismo di tutto questo. Il giovane sconosciuto ha rischiato di farsi percepire come un simbolo di Dio, come un'immagine dell'angelo custode o come una presenza angelica del demonio; pare che il regista - in questo film più che negli altri - affidi alla presenza di un simile personaggio, un po' di consolazione e, al tempo stesso, l'orma del divino. In questa accezione, ripensiamo alle parole scritte in *Esodo* (33, 18-23): «Io ti porrò nella cavità della rupe e ti coprirò con la mano la faccia finché sarò passato. Poi toglierò la mano e tu vedrai le mie spalle, ma il

mio volto non lo potrai vedere». Ebbene: la sua indifferenza al pari della sua qualunqueità - messe in risalto da quel mare di ghiaccio - indicano bene la desolata solitudine della nostra comunità. «È un tipo che si sta scaldando [...] - spiega Kieslowski - Potremmo chiederci se gli piace o no, ma non c'è altro da fare che guardare. Qualcuno come ne avrete sicuramente incontrati anche oggi nella metropolitana. Qualcuno vi osserva e voi vi chiedete: ma dove ho conosciuto quell'uomo? E poi distogliete lo sguardo» (Kieslowski - Serre, 1990). Eppure, se distogliamo lo sguardo da quella strana figura, ci portiamo via qualcosa proprio della sua estraneità, senza sapere che cosa. Del resto, di queste ruberie segrete e inconsapevoli è fatta la nostra collettività, il nostro modo sociale e psicologico di organizzarci insieme.

E allora tutto questo film con la sua storia sembra nascere dalla glaciale assenza, significata, come per antitesi, da una presenza: la presenza di quell'uomo solitario ed enigmatico che macchia con la sua forma oscura la bianca plaga metafisica. L'uomo remoto e sconosciuto è lì ad alimentare il mistero della vita.

### *La storia*

Krzysztof e Pawel vivono soli in uno dei tanti appartamenti analoghi del grande condominio umano di Kieslowski. Padre e figlio hanno un legame pieno di sobria tenerezza, di fiera competizione e di amorevole complicità. È assente una moglie e una madre, ma esiste, affettuosa e partecipe, una zia, sorella del padre. I tre vivono le malinconie e gli interrogativi dell'esistenza scambiandosi reticenze, sorprese, fideismi e incredulità con un certo rispetto a volte amorevole, a volte scontroso. Krzysztof ha una posizione fondamentalmente scettica. Fa il

docente universitario di linguistica, mentre la sorella Irena - di cui conosciamo solo la dedizione materna al nipote - è una cattolica, intensamente credente, che sembra affascinare Pawel anche con la sensualità della sua fede. Quest'ultimo, ragazzino di otto o nove anni, mostra una prodigiosa capacità di orientarsi tra i giochi matematici e le emozioni infantili. Così, spinto dall'emulazione e dal desiderio, forza il padre a mandarlo su un laghetto di quartiere a pattinare sul ghiaccio.

Cede il padre, confortato dai calcoli e dalle verifiche sulla tenuta della lastra ghiacciata. E cede il ghiaccio, sotto il peso dei ragazzi che giocano.

Non c'è spiegazione per ciò che è accaduto. E Krzysztof - assillato da segni premonitori - rifiuta di credere in un simile metafisico arbitrio. Tuttavia Pawel, inghiottito da una voragine imprevedibile, muore. E - mentre Irena cade, desolata, in preghiera - Krzysztof si avventa, furente e disperato, contro la madonna nera, rigida nella sua imperturbabile divinità.

Questo, brevemente, il tema. Ci serve di averlo rimemorato solo per mostrare come e quanto tra il contenuto della storia e il film ci sia uno scarto, un salto, uno iato affidato al linguaggio poetico il quale, a sua volta, si fa tramite inconsapevole di un vero e proprio soggetto-a-perdere: il soggetto dell'inconscio.

### *Carambola di desideri*

Una simile riflessione ci spinge ad articolare ulteriormente la lettura di questa storia e ad articularla su un altro registro. A partire da esso, sempre restando alla superficie del racconto, tentiamo di farne emergere alcuni aspetti emotivi e relazionali ovvero alcune linee di legame reciproco e trasversale. Krzysztof è un padre antiautoritario che si fa scudo di un certo scettici-

smo contro i manierismi della religione e i bamboleggiamenti della retorica. Nonostante la sua indifferenza religiosa, non risparmia il figlio con la magia del computer, da cui lui stesso è sedotto e anche, a tratti, spaventato. Padre e figlio costellano la loro convivenza di giochetti enigmistici e di miracoli tecnologici. Il ragazzino è ferratissimo in ardue operazioni logiche frutto di una complicità tutta maschile con il padre, uomo gentile e disincantato. Cionondimeno i misteri delle formule matematiche si mescolano nel bambino con le sorprese della perdita, dell'amore e della morte, lasciandolo interdetto rispetto ad alcune semplificazioni paterne sull'anima, sul destino e sulla lontananza.

Lontana è la madre, che non è lì con loro; e non si sa perché. Senz'anima sembra rimasta la carcassa di un cane vagabondo e Pawel si chiede 'se'.

L'*alter ego* del padre è la sorella Irena, zia calda e affettuosa che lancia al nipotino la suadente esca della fede e l'illusione religiosa della Grande Madre, incarnata dalla figura di Papa Wojtyla. Pawel abbocca, senza peraltro rinunciare al fascino di questo doppio messaggio di cui lo fanno destinatario i due fratelli, differenti e rivali: Irena e Krzysztof. Questi ultimi, infatti, sembrano intrecciare con Pawel un complesso gioco di carambola. In virtù di esso entrambi non solo perdono di vista, ma addirittura semplicemente perdono, il singolare e sconcertante rapporto che Pawel, il ragazzino, ha con la morte, o meglio con il desiderio di morte.

Krzysztof, per certi aspetti, ha dei tratti in comune con una campionessa di scacchi che, grazie a un gioco schematico e prevedibile, vince sempre. Finché non sarà proprio il piccolo Pawel a darle scacco matto. Intanto, già da alcuni giorni, gli altri ragazzini vanno a pattinare sul laghetto di ghiaccio. Pawel no. Il padre non è sicuro e non lo manda. Ha bisogno della ga-

ranzia dei calcoli. E, una volta autorizzato da essi, Krzysztof si sente costretto a superare l'angoscia che lo spingerebbe a non mandare il figlio su quella lastra gelata, tanto insondabile da sembrare metafisica. Ma lui è abituato a prendere coraggio dal controllo, dal sapere e dalla scienza. Non si può permettere di avere paura, né può permettersi di esercitare il potere di padre con i suoi rischi, le sue iniquità e i suoi fallimenti. Cionondimeno, non affida tutta la certezza di cui ha bisogno ai soli calcoli meteorologici del computer. Va lui stesso a provare, a controllare. Krzysztof ha paura, ma non può prendersi la responsabilità di questa paura. È smentito dalla scienza e dall'empiria. Solo allora gli apparirà, per la prima volta, quella figura d'uomo, assorta ed enigmatica, a partire dalla quale, e senza rendersene conto, scivolerà nel centro sfuggente del mistero di vivere e di essere.

Cento erano gli occhi di Argo finché non incontrò Mercurio, re del Cillene!

Pawel promette al padre di non superare il limite di sicurezza. Krzysztof è pieno di trepidazione al riguardo, ciononostante ha bisogno di minimizzare. Mentre Pawel è fuori casa, almeno un paio di misteriosi eventi turbano Krzysztof sotto la parvenza di indizi: inspiegabilmente un calamaio si rompe e l'inchiostro scorre un po' dappertutto; contemporaneamente suona alla porta una vanitosa bimbetta con una domanda senza perché.

«Nella vita di ogni giorno, esistono e io cerco di filmarli - dichiara il regista nel corso di un'intervista - ... dei segnali che vengono da chissà dove, dei segnali metarazionali... Si tratta... di una realtà che non si può capire, che non si può sistemare in un ordine logico, dalla quale in sostanza non risulta niente... Sono segni che vengono di là? Non lo so... Conta moltissimo nella mia vita la possibilità di far riferimento a modelli invisibili» (Kieslowski -Furdal, 1989).

Sporco di inchiostro, il padre accusa il presentimento di una tragedia in corso. Nondimeno mantiene il controllo e milita una certa disinvoltura. Ormai macchiato, contaminato, dall'imprevedibilità del Caso intrattiene con una vicina di appartamento il seguente dialogo: «Al laghetto, il ghiaccio ha ceduto». «*Impossibile*» (replica lui). «Ha ceduto, ha ceduto» (insiste la donna). «Ma signora, *non poteva cedere*» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994). Si spaventa. Però poi si rassicura con poveri indizi. Telefona alla sorella, la quale più esplicitamente si allarma. Fa operazioni superflue, in attesa. Chiama il figlio con il *walkie talkie* cercando di contenere l'angoscia che, viceversa, erompe in una sorta di urlo con cui lo chiama a viva voce, per la città. L'uomo enigmatico, vicino al falò, forse guarda proprio lui. Chissà se? e chissà perché? L'universo di Krzysztof si riempie di mistero e di paura. Dov'è Pawel? Capisce che il figlio è perduto. Assume la maschera del dolore e dello smarrimento. Si piazza, verde, davanti al computer, in un ulteriore tentativo di negazione dell'inspiegabilità del fato. Sembra chiedere ancora luce e chiarezza al computer.

Ma a questo punto è nella posizione di un pazzo. Entra in chiesa. Accende una candela: controlla e protegge la tenuta della fiamma. Ritrovano il cadavere di Pawel, la gente prega e qualcuno difende miseramente il proprio scampato pericolo. Il giovane uomo enigmatico esce di scena. Krzysztof torna in chiesa. La luce della candela è viva, la vita del figlio è spenta. Non c'è nulla da fare. L'ultimo atto operativo (accendere la candela e controllarne la vita), l'ultimo tentativo di rapporto con gli oggetti e con la tecnica è fallito. Non ci si difende dall'arbitrio, dal caso.

Nelle ultime scene del film sembra che Dio sia morto, ridotto al simulacro di un'ostia di ghiaccio in cui il padre affonda, come il figlio, il proprio insensato essere nel mondo.



*Accade a un padre*

«Impossibile» - afferma Krzysztof - «non poteva cedere». Asserzioni apparentemente ingenue, queste. Dettate forse dal bisogno di negazione e dall'angoscia? Oppure difese razionali: patetiche e giustificabili razionalizzazioni da parte di un padre disperato? Krzysztof non è un uomo tutto intero, un calcolatore, un essere mentale che non si piega alle smentite del caso e del destino. Al suo posto, non avremmo fatto meglio di lui, magari affidandoci a Dio piuttosto che ai calcoli della scienza. Il regista non ha voluto con questo film suggerire un qualche tipo di consequenzialità tra alcune semplificazioni scientiste di quel padre e la morte di quel bambino. Krzysztof, insomma, è un soggetto diviso, ovvero un soggetto che parla e che è destinato a sentirsi smentito proprio dalla sua stessa parola. Insomma Krzysztof è un uomo che, mentre dice quel che dice, è attraversato - come tutti noi - dai vuoti della significazione e del senso. E nel dare espressione a una simile, strutturale, condizione del soggetto, volto e malinconia di questo ottimo attore non mancano il bersaglio.

D'altro canto, quel padre lì non vuole essere un paradigma o un modello di padre, ma soltanto un padre alle prese con un figlio ovvero alle prese con l'enigma di un altro e di sé. In effetti, a guardar bene, Krzysztof - sebbene esplicitamente non si affidi né alla scienza né a Dio - non comunica nulla di saccente o di grezzamente materialista. Proprio quei suoi sguardi intensi quanto imbarazzati, quella sua ironia pungente, quella scarna e ruvida sollecitudine con cui tenta di capire il suo bambino, dimostrano soltanto che capita a lui ciò che accade a un padre: che il figlio gli sfugga, senza volerlo. Nessuno di noi è padrone dell'impossibile.

Dio, la Morte e la Cosa bucano il nostro io, con una esattezza e una determinazione senza senso ovvero senza un senso plausibile, articolabile. Di tutto questo, non siamo né signori, né schiavi. Non c'è rapporto, infatti, con il *reale*: in altri termini, con l'impossibile. E allora, per cogliere su quale piano inclinato scivolano il senso e il paradosso del primo comandamento - usato qui come titolo di un film e di un film come questo (*Io sono il Signore Dio tuo. Non avrai altro Dio all'infuori di me*) - ci conviene mettere in risalto la frattura essenziale tra il soggetto e il suo destino.

### *Nessi e fratture*

Ma che cosa è mai il destino?

Mentre il concetto di destino nella nostra cultura è fortemente legato a una dimensione metafisica o divina, con l'indagine dell'inconscio cerchiamo di smontarne l'aspetto ontologico e superstizioso, riconducendolo piuttosto a uno dei registri del linguaggio e della comunicazione umani. Il destino è la nostra divisione di soggetti, il nostro dolore di esistere, perché non siamo mai interi negli atti che compiamo. Il destino è quel *défilé* di segni, di discorsi e di parole tessuti intorno e attraverso le nostre esistenze segretamente, incessantemente, imperiosamente mentre diamo immagine, forma e linguaggio ai desideri e alla nostra vita. Il destino è ciò che non possiamo padroneggiare, solo però dopo aver tentato, e aver tentato invano, di padroneggiarlo. Ricordiamo, a proposito del destino, queste parole: «Ebbrezza delle cose non possedute, non desiderate, le cose che - puri specchi ed echi - alludono ad altre cose, poiché il destino non è nel campo che si possiede ma nella perla per cui si vende quel campo» (Campo, 1987).

Krzysztof, insomma, non è e non può essere l'arbitro di ciò che gli accadrà: la morte del figlio. Del resto non vediamo, nel film di Kieslowski, le Parche sfilare la sua paternità, né le streghe di Macbeth preconizzare catastrofi. Guardiamo semplicemente questa storia tenendo presente, sullo sfondo, il primo comandamento con quel suo dettato davvero singolare per chi, come il regista polacco, non pretende di comprendere attraverso la fede: «ho voluto semplicemente raccontare dieci storie. Il loro nesso con i Dieci Comandamenti non è vincolante... quelle norme esistono e al momento di parlare della nostra esistenza o dei rapporti umani finiamo per toccarle... scrivendo le sceneggiature avevamo fatto in modo che un nesso, per quanto sottaciuto, velato, esistesse ma non miravamo affatto alla semplice illustrazione» (Kieslowski - Furdal, 1989).

### *Insignificabile*

*Io sono il Signore Dio tuo. Non avrai altro Dio all'infuori di me* è una legge che ha la potenza di significare ciò che, per antonomasia, non è significabile. Si tratta di un enunciato simbolico che tenta di contenere, definire o delimitare il *reale* (non la realtà, s'intenda).

In conclusione, Krzysztof non perde Pawel perché - insensibile a un Dio unico e insostituibile - è un idolatra ovvero un fedele di altre potenze quali, per esempio, il computer, la ragione e i suoi calcoli; Krzysztof, invece, perde il proprio figlio bambino semplicemente perché è un uomo e agli uomini queste cose accadono. Allora quando grida che è «*impossibile*» e che «*non sarebbe potuto*» succedere, Krzysztof non dà tanto voce a un suo supposto gretto materialismo, quanto viceversa alla sorpresa e alla passione del *reale*.

Il *reale* è quella parte della realtà che non si lascia né predicare né dire e, in ultima analisi, nemmeno formalizzare. Il *reale* non è che il nucleo oscuro intorno al quale si articola e si scompone proprio il linguaggio dell'inconscio. E allora è, per l'appunto, il *reale* - la Cosa, la Donna, la Morte, Dio - che fonda lo scacco del primo comandamento. Sembra un paradosso... e lo è. Ed è su questo paradosso che si cimenta Decalogo 1. «Per me - spiega Kieslowski - è un film sul conflitto tra la volontà di capire e l'impossibilità di capire» (Kieslowski - Magny, 1990).

*Io sono il Signore Dio tuo. Non avrai altro Dio all'infuori di me* non è un dettato altrettanto misterioso quanto può essere misteriosa e incomprensibile la morte di un figlio? Qui la parola non nasce dalla crudezza del dolore o dall'insensatezza di uno strappo, sembra nascere piuttosto dall'impossibilità di significare il cuore o l'assoluto della verità. *Non avrai altro Dio all'infuori di me* suggerisce al laico Kieslowski che non possiamo trovar scampo nel politeismo delle immagini: non c'è affrancamento dalla parola. Cionondimeno la parola non dice e non può dire l'essenza delle cose: del dolore, della morte, di dio. Neanche in essa c'è pace per l'uomo. Il soggetto smarrisce nella propria storia ogni illusione di padronanza. I personaggi di questo film vedono franare, col ghiaccio del laghetto, il sistema di certezze su cui forgiavano il proprio destino. La morte del bambino introduce una dimensione di esilio radicale dalle rappresentazioni dell'essere. Non c'è punizione, ma agnizione.

### *Tre enigmi*

Sebbene questa storia si svolga senza evidenti connessioni con quel personaggio solitario e strano, il disegno del film, la

sua struttura sono tali da favorire una sensazione che sia proprio lui il magnete del mistero e della malinconia che striano, da cima a fondo, questo racconto di morte e anche, a tratti, racconto di felicità.

Premesso questo: vediamo i nostri personaggi - uno per uno e l'uno con l'altro - alle prese con quel tipo di quesiti fondamentali che svuotano lo spazio semantico di significati e di senso. Tali quesiti si configurano piuttosto nella forma di enigmi essenziali che strutturano il soggetto al prezzo, però, di una eclissi di identità. Sospeso, perduto, cancellato nei mille e mille significanti che si susseguono in lui, attraverso di lui, scompare il soggetto di un'identità univoca, compatta, rassicurante; quell'identità che il nostro inconscio non desidera, sebbene noi pretendiamo di averla.

Quindi gli enigmi fondamentali che bucano la trama emozionale di questa storia sono essenzialmente tre: la Donna, la Morte e Dio. Ognuno di essi, pur abitando l'inconscio dell'uno, non è che l'inconscio dell'Altro: e in tal modo finisce per non appartenere a nessuno.

Nel film non si parla mai della Donna. Eppure è l'impredicato ospite dell'intera narrazione. La mamma di Pawel chi è? dov'è? Non è presente, ma non è neanche assente: sta nel computer, informatizzata dal figlio, e brilla in un paio di pattini scintillanti che sono oggetto d'amore e di morte. L'altra donna è Irena - la sorella, la zia. Irena è invece il distillato della presenza. È sola e sembra fondamentalmente dedita alla religione e alla tenerezza. Su questa linea introduce Pawel in una dimensione arcana: lo stringe a sé e fa del proprio corpo un tramite per la trascendenza. «Che cosa senti?» dice al nipote, abbracciandolo. «Ti voglio bene». «Ecco - risponde lei - qui c'è Dio» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994).

Allora, è proprio il corpo della donna - cosa d'amore e di morte, nonché vincolo per la trascendenza - ciò che non si può né dire né tacere, ciò che lascia il soggetto interdetto. Il piccolo Pawel si smarrisce tra il brillio dell'assenza materna e l'incarnazione metafisica della presenza di Irena. Krzysztof, il cui enigma femminile sembra ostinatamente tacere lungo tutto il film, abatterà disperato l'effigie altera e indifferente del materno scolpita nella statua di legno di una madonna nera. Quella cosa lignea su cui colano lacrime di cera sembra un espediente spettacolare per alludere insieme alla Donna, alla Morte e a Dio. Il gesto iconoclasta di Krzysztof, sbalordito e scandalizzato da quanto è potuto accadere, rappresenta con efficacia ciò che resta al soggetto dell'inconscio di fronte alla rappresentazione dell'impossibile.

*... ormai non più padre*

A conclusione di questo primo capitolo della nostra indagine, siamo indotti ad analizzare il particolare legame e la specifica ambiguità che i diversi personaggi della storia hanno, uno per uno, nei riguardi della legge oscura e imperativa del primo comandamento. Univoca appare la legge del comandamento. Eppure ognuno ne perfeziona la potenza proprio nell'atto naturale e psicologico di trasgredirla. Krzysztof, Pawel, Irena e lo Sconosciuto sono, ciascuno a suo modo, immanenti al nucleo etico di questa prescrizione essenziale. Eppure, proprio da lì, da questa immanenza, esulano precipitando dalla legge all'atto.

Per Krzysztof l'illusione di salvezza è affidata alla forza pensante e causidica dell'io, è affidata al suo stesso scetticismo, alla sua dotta e garbata ignoranza. Forse Krzysztof crede nel-

l'esistenza dell'Io. E possiamo sostenere che inconsciamente interpreti e violi il primo comandamento, articolandolo secondo il proprio stile: 'Io è il Signore Dio mio: altro Dio *esiste* all'infuori di Te'.

Accanto a lui, ignaro, il suo bambino sta letteralmente morendo di curiosità: curiosità di assoluto, di giustizia, di bontà. Sì, perchè Pawel, mira all'essenza, vuole afferrare Dio. Suona allora, forse, in questi termini la sua versione di questo comandamento: 'Dio è il Signore Dio mio...'. Legge, perciò, nel cadavere zuppo di un cane randagio la malinconia pungente della morte di Dio, mentre il suo giovane cuore percepisce acutamente il naufragio dell'essere: 'Deluso, non trovo altro che *Te*'.

Irena, da parte sua, inganna la propria solitudine con l'idolatria: il papa, Dio, la maternità, l'amore... Dal suo discorso traspaiono idealizzazioni e utopie. 'Tu sei il Signore Dio mio, cercherò *ovunque* il segno di Te'. Ed è in tal modo che, anche nel suo Credo, si insinuano deformazione e fraintendimento della Legge del Padre. Attraverso la fede, del resto, Irena sembra contendere, al fratello, il figlio: la sua intelligenza, l'attaccamento, la sensibilità, l'amore.

In questo quadro la faccia vuota dello Sconosciuto pare riflettere la vanità e il fallimento di ogni legge morale che voglia farsi valere come legge universale.

Infine, è possibile sostenere che le parole del primo Comandamento, calate nell'atto di ognuno di vivere la propria vita o di morire la propria morte, non siano che il richiamo impotente di un Padre, destinato a sopravvivere alla caduta dei figli. «Il misero padre, ormai non più padre - scrive Ovidio nelle *Metamorfosi* - 'Icaro!' - gridava intanto - 'Icaro!' - gridava - 'dove sei? da che parte sei andato?'» (Ovidio, 1994; libro VIII, vv. 231-32).

Così Dedalo, così Krzysztof, così il Padre e Signore del primo comandamento.

*Riferimenti bibliografici*

Barcis A. - Sobolewski, T., 1989

*Giù la maschera* in: Furdal M., - Turigliatto R. (a cura di), *Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, pp. 88-94

Campo C., 1987

*Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi

Escobar, R., 1990

*Il cordone religioso del sincero uomo laico*, Il Sole-24 ore, 25 marzo

*Esodo* 33, 18-23

Kieslowski K. - Furdal, M., 1989

*Perché siamo qui?* in Furdal M., Turigliatto R. (a cura di), *Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, pp. 13-35

Kieslowski K. - Serre O., 1990

*Fiches du cinéma*, 28 mars

Kieslowski K. - Magny J., 1990

*Cahiers du Cinéma*, n. 429,

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo* (Decalogo I), Torino, Einaudi

Magny, J., 1994

*Décalogue 1, Le feu et la glace*, in: *Krzysztof Kieslowski*, numero monografico di *Etudes cinématographiques*, n. 203- 210, Paris, Lettres Modernes, pp. 85-93

Ovidio, 1994

*Metamorfosi* (trad. it. di P. Bernardini Marzolla), Torino, Einaudi



Ripa di Meana G., 1986

*Atropo divina (scritto sull'invecchiamento e la morte)* in *Memoria, Rivista di storia delle donne*, n. 16, Torino, Rosenberg e Sellier, pp.21-28

Rondi, G.L., 1990

*Decalogo 1: Quando Dio è... un computer*, in *Rivista del Cinematografo*, n. 5

## 2. PADRE IN VANO<sup>1</sup>

*Non nominare il nome di Dio invano*

### *La storia*

**D**orota e un anziano medico, primario d'ospedale - suo coinquilino - sono i protagonisti di questa nuova storia. A loro si intrecciano e si correlano personaggi apparentemente minori: il marito della donna, il suo amante e la domestica del primario - signora Basia.

Dorota, dopo aver tentato invano di avere un figlio dal marito, si trova incinta dell'amante. La scoperta di questa gravidanza avviene contemporaneamente al ricovero del marito, malato di cancro. Il caso vuole che quest'ultimo si trovi proprio nel reparto ospedaliero di cui è primario il suo anziano e scontroso coinquilino. Tale coincidenza autorizza Dorota a braccare il medico con un interrogativo tanto incalzante e perentorio quanto palesemente irrisolvibile. Il marito si salverà o morirà? Il medico cerca di sottrarsi in molti modi alla inquietante pressione della donna. Ritene, infatti, che non ci sia risposta plausibile. Ma Dorota non si dà per vinta. Vuole a tutti i costi sapere. Infatti, se il marito dovesse continuare a vivere lei si risolverebbe ad abortire, nonostante sia questa la sua ultima speranza di maternità. Viceversa, se fosse destinato a morire della malattia che lo sta demolendo, terrebbe il bambino, figlio dell'amante. Si determina così una lotta aspra e accanita tra la sua domanda e la risposta scettica del primario.

---

<sup>1</sup> Questo capitolo è la parziale revisione di un testo pubblicato dall'autrice sulla rivista di psicanalisi *Scibbolet*, n. 4, 1997.

Tavola 2



«Il secondo comandamento: Non devi imprecare contro Dio».

Il secondo comandamento è citato sia nel bordo inferiore della lunetta sia sul cartiglio dell'angelo: «Non devi imprecare contro Dio!». E un gruppo di fedeli ascolta questo appello. Nell'altra scena c'è, invece, un uomo che in ginocchio giura falsamente su un crocifisso e il diavolo lo spinge a non «tornare indietro», cioè a non pentirsi di questa violazione del nome divino nello spergiuro. In alto, sullo sfondo è rappresentata la scena della manna e-largita da Dio a Israele nel deserto, simbolo della grazia che sostiene l'uomo nell'osservanza del comandamento.

Tuttavia, la fermezza dell'anziano professionista è insidiata da un evento tragico della sua stessa vita: la perdita della moglie e dei figli bambini nel corso di una catastrofe. Tale dolore il primario lo confida alla sua domestica, personaggio di elezione per quest'uomo schivo e solitario.

Accade che alla fine, messo alle strette dalla determinazione a sapere di Dorota, il medico si risolve a proteggerne la gravidanza, garantendo la morte del malato. La donna tiene il bambino, mentre il marito, contro ogni plausibile previsione, guarisce.

### *Frammenti di memoria dolente*

Dorota non è soltanto sola - come appare fin dalle prime inquadrature del film - ma è una donna integralmente solitaria. Lì, in attesa sul pianerottolo, sembra sigillata in una solitudine antica. Una solitudine indipendente dai fatti che incombono su di lei, in questo particolare momento della vita. Le è capitato di restare incinta per la prima e unica volta: un figlio dell'amante, un figlio per caso. Allora, scoppia in lei un insanabile conflitto. Questo conflitto assume la forma di un assillante dilemma: tenere o non tenere il bambino.

Il marito, nel frattempo, sta in ospedale, gravemente malato. Non sa nulla di questo possibile figlio - che, del resto, non è suo figlio. Dorota individua in questo fatto uno degli insuperabili ostacoli alla propria maternità. Incinta, per la prima volta, si aggrappa al verdetto ultimativo della medicina: o adesso o mai più. Non accetta le frustrazioni del sapere e non tollera la mancanza di un garante della sua maternità. Sembra aspettarsi che la vita e la morte siano stabilite dalla scienza. D'altro canto: dall'uomo, vivo o morto, non si aspetta niente. Così, al

primo argine che le mette il primario, rimpiange di non averlo schiacciato come un cane.

Non sopporta, Dorota, che ci siano risposte impossibili? Oppure ha la pretesa di estorcere a quell'uomo solitario dell'appartamento accanto una resa o una flessione di fronte al suo sconcerto e alla sua domanda? Forse Dorota ha inteso che lui ha già perduto quanto sta per perdere lei stessa: ogni speranza di filiazione? Sta di fatto che non molla e il primario, alla fine della storia, cede. Ma, prima che questo accada, il marito sta sempre peggio. Lei sembra soffrirne molto, mentre con l'amante impoverisce ogni forma di intimità. E lui stesso si relega nell'autoesclusione.

Intanto, dalle fibre della storia, emergono le trame di vite parallele.

Il primario ha qualcosa da dire, qualcosa da domandare a qualcuno. E non è al sapere che si rivolge, bensì alla sua domestica: forse proprio alla sobrietà della sua ignoranza. La signora Basia ascolta, un po' per giorno, frammenti di dolente memoria del padrone. Del resto, il fatto che quest'ultimo abbia scelto proprio tale donna come silenziosa confidente sembra rappresentare l'impotenza della scienza davanti all'arbitrio della vita e della morte. Non con la risposta, infatti, ma con l'ascolto (pare suggerire questa strana coppia) è possibile lenire gli effetti di insensatezza e di smarrimento provocati, sempre, da un simile arbitrio.

In conclusione, mentre Dorota esige le promesse del sapere, il vecchio medico affida alla signora Basia la conoscenza più ardua che ha, ossia il mistero intorno al quale si sono forgiati i confini della sua scienza e il resto della sua vita. Tuttavia il primario - piegandosi a emettere un verdetto che, per poter essere di vita, finisce per configurarsi come un verdetto di morte

('suo marito morirà') - lascerà pervia la dimensione di enigma, non la annullerà.

### *Vuoto ed enigma*

Nel corso dell'intero film Dorota non appare mai né felice né disperata della sua gravidanza. È piuttosto bersaglio di un'inquietudine esistenziale profonda e remota. Sembra, inoltre, che la scoperta di questa maternità, abbia fatto esplodere in lei rabbia e desolazione. È sola e i suoi gesti segnalano, sia pure contraddittoriamente, un fondamentale desiderio di essere lasciata sola. Il figlio che aspetta è già ramingo: non ha le condizioni per nascere. D'altro canto sembra lecito pensare che la sua pregressa impossibilità a diventare madre non sia da intendere come un mero fenomeno biologico ma, più probabilmente, come una vera e propria resistenza psichica alla maternità. Riflettiamo, per esempio, sulla sua determinazione 'omicida' mentre si impegna in quell'atto di spoliatura di una pianta di *figus*, demolita nel pieno del suo rigoglio. Dorota la amputa, foglia dopo foglia, con un'indifferenza e un accanimento cruenti.

Da parte sua cerca, senza trovarla, una disposizione materna di base di cui è fondamentalmente priva. È perciò che vaga, come un'anima in pena, dietro interrogativi fasulli, ma categorici.

Del resto il padre del bambino manca. Ovvero manca simbolicamente un padre per il bambino che attende. Viceversa il campo pullula di padri immaginari, ossia di illusorie proiezioni di padre che lei stessa ha prodotto per amore dell'ambiguità e per ambiguità d'amore. L'amante di Dorota (che è fisicamente assente dalla scena del film, ma non per questo ha un ruolo meno attivo nella composizione cosciente e inconscia dell'inte-

ra vicenda) è illegittimo e vive nascosto nella segreteria telefonica. Il marito è in ospedale, malato: sta morendo. Ma più che di una morte reale, sembra che il marito stia morendo di una sorta di estinzione simbolica, in ragione della quale non può bastare una prognosi medica per farlo entrare o uscire di scena. L'amante, d'altronde, è altrove e ci resta. Ha un bel dichiarare, Dorota, che il padre del bambino le sta molto vicino. Noi assistiamo al fatto che, difeso dalla lontananza, quest'uomo aspetta da Dorota il posto che lui non ha e che non riesce a prendersi. Balbetta al telefono delle dichiarazioni d'amore, ma è sostanzialmente rassegnato al potere di Dorota. Lei, del resto, si mostra piena di rancore verso di lui, confinandolo definitivamente nella latitanza. Il marito, intanto, sta sempre peggio, ha gli occhi rovesciati e bianchi mentre, madido di sudore, allucina sul muro le crepe del reale.

E Dorota si affida al verdetto 'organicista' di sterilità. Crede alla prognosi dell'*oggi o mai più*, Dorota, perché probabilmente sente ancora intatta l'autarchia femminile che finora l'ha resa infeconda. Nessuno, infatti, ha incrinato la sua autosufficienza, facendola diventare superflua. Infatti, se nella donna non si verifica questa particolare incrinatura, il figlio che attende diventa virtuale. E questo figlio finisce per essere percepito piuttosto che come un dono, come un'esperienza di profanazione e di violazione del nucleo solipsistico della sua identità sessuale.

Di qui il falso dilemma: tenere o no il bambino, a seconda che il marito muoia o meno. Di qui l'appello angoscioso al medico. Appello che si trasforma subito in protesta. D'altronde, la sua domanda, ragionevole in apparenza, contiene una logica paradossale che rende la storia di Dorota così poetica e così vicina a ciascuno di noi.

È un tratto inconfondibile dell'opera d'autore quello di evocare, attraverso il racconto di una storia singolare e unica, i paradigmi universali dell'anima.

Insomma la questione, nei termini in cui la pone questa donna, è una questione femminile strutturale. Narra, in sostanza, questo film l'antiretorica della maternità, segnala cioè il fatto che nella gravidanza per la donna si compie tutt'altro che un evento scontato o naturale e irrinunciabile, quanto piuttosto un accadimento simbolicamente e immaginariamente complesso, articolato com'è alla questione del padre e del nome-del-padre.

Personaggio non meno coinvolgente quello del primario, rimasto solo alle pendici di un'immane catastrofe: la perdita integrale della sua famiglia (composta da due figli bambini, dalla moglie e dal padre) risucchiata in una voragine repentina e inesplicabile. Quest'uomo, scontroso e solitario, comunica una certa asciutta pacatezza e malinconico equilibrio. Reagisce con stile frustrante e di contenimento all'inquietudine aggressiva di Dorota: «Ricevo il mercoledì pomeriggio dalle 3 alle 5» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994) replica succintamente all'urgenza di incontrarlo subito. Eppure, dopo essersi lungamente schernito, finisce per riceverla prima. Cerca, forse, di liberarsi dal suo pedinamento sgradevole e perentorio che gli si è attaccato addosso? Oppure quella anticipazione dell'appuntamento è già il segno di un'operazione inconscia che li lega? Nondimeno ribadisce che non è in grado di sciogliere l'enigma della prognosi, fausta o infausta, del marito. Fino a un certo punto, lui resta fermo nella sua posizione di ignoranza di fronte al mistero della malattia, della vita, della morte. Si tratta di tutta la prima fase, la fase in cui la domanda di Dorota si presenta come una domanda ricattatoria, che suona più o meno così: 'Tu hai il sapere e me lo devi dare!'. In questa fase il primario si sottrae alla



perentorietà della donna e reagisce con distacco al suo problema.

Intanto nella vita di quest'uomo si consuma un rituale imprevedibile per uno che, nel corso della storia, è apparso decisamente introverso e reticente. Invece, imprevedibilmente appunto, osserviamo il vecchio medico accogliere con malcelata sollecitudine la sua anziana domestica e, di fronte a una tazza di tè, raccontarle in modo scarno, privo di enfasi, un frammento di storia della propria vita passata (qualche semplice immagine di quotidianità del padre, dei figli piccoli e della moglie) che fa balenare, come in un lampo, l'esperienza vissuta di qualcosa di sconcertante e di sospeso. Il racconto - che palesemente riprende da puntate precedenti - è breve e interrotto ad arte dal vecchio, con un rilancio a una puntata ulteriore. Ogni giorno, la storia resta inconclusa. Inconclusa per dare un limite a una sua incontenibile emozione? O perché tale racconto è sospeso in lui, sotto forma di una narrazione senza fine che può risorgere in qualsiasi momento, quale chimera, dalle ceneri? E così scopriamo che questo uomo solo nella sua esistenza quotidiana, non è solitario quanto è solitaria Dorota, apparentemente meno sola di lui.

La casa del primario, infatti, è piena di segni di memoria: immagini così vive che lui sente addirittura la necessità di sottrarle allo sguardo intrusivo della coinquilina, che gli piomba in casa, inattesa. Ha una veranda piena di piante, lui, di cui si prende puntigliosa cura, e altrettanta se ne prende per un uccellino in gabbia che nutre e protegge dalla luce. Ma la sua solitudine non è desolata al pari di quella di Dorota; è invece piena di richiami alla vita: più specificamente, al dare vita.

Questa constatazione, deducibile dal modo in cui quest'uomo si muove nel proprio spazio, ci aiuta a comprendere come sia possibile il passaggio inconscio di tale soggetto da destina-

tario di una richiesta professionale, magica e onnipotente, a rappresentante di un funzionamento simbolico di ordine paterno che poteva sembrare inconcepibile.

D'altra parte il personaggio della domestica, certamente secondario nell'economia manifesta del film, è invece un personaggio-chiave per intendere la parabola. Ha l'aria di apprezzare l'eccezionale posizione di confidente di questo uomo importante ed enigmatico, ma occupa il suo posto senza avida subordinazione al segreto dell'altro, essenzialmente priva di fantasie parassitarie di riscatto sociale o quant'altro. Ha l'ascolto emozionale e rigoroso di una persona intensa e senza illusioni: prima fra tutte le manca l'illusione narcisistica di saper e poter fare qualcosa per lui. Sembra esserci in lei un disincanto simmetrico a quello del primario. Ma perché ci è consentito sostenere che la donna delle pulizie è un personaggio-chiave? Perché rappresenta il luogo simbolico a cui il primario può consegnare non tanto la tragica e violenta esperienza della propria vita, quanto piuttosto la particolare qualità del dolore della propria anima. E in quel luogo simbolico parla l'uomo sconfitto dal destino, dall'arbitrarietà del male. Eppure, parla di un dolore vivibile, di un dolore con cui può persino valere la pena di continuare a vivere, magari aiutando altri a vivere.

Insomma il fatto che ci sia questa funzione di ascolto, quale funzione di servizio alla parola, ci consente di notare come la perdita di un figlio - nato o non nato - possa lasciare intatta la dimensione della procreatività. E, perciò, probabilmente è proprio la potenza di tale dimensione procreativa a sollecitare nel medico, uomo laconico e segreto, il desiderio di parlare per segnalare a qualcuno l'improvvisazione e l'insensatezza del dolore. Infatti il racconto al testimone si interrompe, giorno per giorno, perché non ha fretta di finire. Non è, infatti, un semplice racconto, ma soltanto la necessità che una mancanza fun-

zionale del soggetto ha di eternarsi: è l'urgenza che ha il soggetto di circoscrivere la propria voragine o il proprio buco. Il nostro anziano primario, insomma, nomina e rinomina, puntata dopo puntata, la fine della sua paternità... ma invano. Come un dannato dantesco, è destinato a girare intorno alla sua paternità vuota. E così ne cronicizza la funzione.

È quanto potrebbe capitare anche a Dorota se si trovasse a non far nascere - per impotenza, per dilemma, o per paura di maternità - proprio questo figlio tenacemente e confusamente desiderato. Può accadere così che un figlio non nato resti iscritto nella donna come profondamente intrinseco, diciamo meglio: innato.

Ed è probabilmente questo che lega il primario, con i suoi figli perduti, alla domanda di Dorota.

### *Trame di vite parallele*

A tal punto delle nostre riflessioni, per procedere nell'analisi, possiamo osservare come il sistema di relazioni coscientemente in gioco all'inizio del film subisca una complessa strutturazione a mano a mano che la storia, snodandosi, fa emergere domande segrete e fantasmi inconsci.

Nel corso della vicenda, per esempio, da ognuna delle tre relazioni coscienti di Dorota (con l'amante, col marito, col medico) emerge una particolare articolazione inconscia di quello che potremmo definire l'enigma della sua identità.

Per un verso, l'angoscia di Dorota e del marito si coagula intorno a un implicito interrogativo, elementare e pauroso che potremmo concentrare in queste parole: *'che cosa sta accadendo?'*

Per un altro verso, l'incontro tra Dorota e il medico si organizza intorno all'impossibilità di dire: *'quando, ciò che sta accadendo, accadrà?'*

Infine, la potenza ultimativa del *'chi siamo?'* è quella che unisce Dorota a Janek, il suo amante, e simultaneamente li divide. Sempre il dilemma antico: Essere o non essere? La carambola che si determina nei vari personaggi tra il Che cosa...? il Quando...? e il Chi...? articola nell'inconscio di Dorota la questione dell'identità.

Simmetricamente, ma su un altro registro, tra il primario e la sua domestica, l'imperioso mistero del Fato si fa strada intorno a un altro quesito latente, semplice e comune:

*'Fin dove può arrivare l'arbitrio del Caso?'. 'Quanto e cosa può ancora accadere?'*

Il quesito fondamentale su quanto è possibile o impossibile articola, in significanti, l'enigma del destino, dell'Altro e di Dio. Si crea così un sistema di correlazioni inconsce tra i vari personaggi che si trovano uniti, senza saperlo, in differenti triangolazioni.

Con il termine "triangolazione" non intendiamo definire, delle strutture di legame chiuse. Chiuse, per esempio, tanto da soffocare i personaggi nella propria ossessione. Ma piuttosto constatiamo che la leggerezza di questa tessitura sta nei punti di imprevedibile connessione inconscia tra i diversi soggetti. Si tratta di una rete che si annoda sugli interrogativi più impalpabili di ognuno intorno alla propria identità. E ogni nodo istituisce un luogo di rilancio delle significazioni essenziali del desiderio. Si tesse una trama complessa in cui le diverse triangolazioni che legano i protagonisti dell'intera vicenda instaurano, a loro volta, un triangolo di incognite. Ed è ai vertici di questo ulteriore triangolo che si concentrano, per l'appunto, le incognite della paternità.

*Non nominare il nome di Dio invano* - declina il secondo comandamento. «Nella Bibbia il nome di Dio è ignoto. Dio non si lascia carpire il nome» commenta Valdo Benecchi nella sua *vulgata* sui Dieci Comandamenti (Benecchi, 1994).

Dunque, è consentito sostenere che nella trama di proiezioni e di fantasmi che allaccia l'un l'altro i personaggi della storia si delinei, al di là dell'enigma, l'ignoto. E l'ignoto non è che lo spazio *vuoto* (in lat. *vanus*) ritagliato nella trama stessa, dove l'incognita di ognuno fa nodo con l'incognita dell'Altro. Si tesse insomma una trama complessa in cui le diverse triangolazioni che legano i protagonisti dell'intera vicenda instaurano, a loro volta, un triangolo di incognite. Ed è ai vertici di questo ulteriore triangolo che si concentrano, per l'appunto, le incognite della paternità. Questo è lo spazio della vanità del padre in cui non c'è nome che lo possa dire, né verità che lo riesca a significare. In questo spazio, Dorota vacilla in una buia alternanza tra l'uomo e la Verità. Tuttavia non è solo lei a vacillare. Anche quel vecchio padre ferito ondeggia tra la vanità dell'uomo e la vanità di Dio. E allora giura: rassegnandosi a nominare il vuoto ... a nominare, *in vanus*.

«Nel falso giuramento Dio è ridotto a un surrogato per risolvere le proprie difficoltà» (*ibidem*) - scrive ancora la teologia. Quindi possiamo forse dire che il primario giura il falso in nome di Dio per impedire che il figlio di Dorota sia stato concepito invano? Invano, cioè, come è capitato ai suoi due bambini morti poco dopo essere nati? È probabile. Eppure la donna tiene il bambino non perché creda in quella prognosi medica, ma perché, in quel giuramento, intuisce la presenza di uno spazio vuoto, vuoto di verità e di sapere dove, lo scenario della maternità, diventa possibile. Dunque il medico solo giurando il falso dà un padre al bambino: ovvero solo assumendo in prima persona ('Sì lo giuro') l'onere di una delle forme qualsiasi della ve-

rità - per esempio, come in questo caso, la menzogna. Allora, così, riesce a interrompere la violenza materna autolesionista di Dorota, consentendole la filiazione in nome di un padre.

*Non nominare il nome di Dio invano* prescrive il secondo comandamento. E un'ulteriore sfumatura di esso potremmo individuarla proprio nell'umano tentativo, da parte dell'anziano medico, di interrompere il fatale giro a vuoto della perdita, nominando e definendo ciò che non si può né definire né nominare: l'inizio e la fine, la nascita e la morte, il nostro soggettivo essere e non essere.

### *Verdetto di vanità*

In ultima analisi, il giuramento del medico non è tanto una falsa testimonianza, quanto semplicemente la prova che il pronunciamento di una garanzia non è altro che il pronunciamento di una verità, soltanto presunta. Quando il primario dichiara, infatti, 'giuro, suo marito morirà' non fa che assumersi il compito di nominare l'aporia del soggetto dell'inconscio, per il quale il desiderio di maternità può trovarsi, come in questo esempio, fondato sul desiderio di morte di un padre. Non è a causa della loro assenza reale, che i due uomini di Dorota non possono realizzare la triangolazione edipica, ma per il vuoto simbolico che scavano, proprio con la loro presenza sia reale che immaginaria.

La funzione paterna, quando c'è, conserva la sua virtù simbolica inaugurale e strutturante anche in assenza di un padre reale (Dor, 1992). Perché ci sia un ruolo simbolico del padre basta che un terzo si ponga quale mediatore del desiderio della madre e del bambino. Solo in questo modo allora può sostenere la funzione legalizzante e strutturante della mancanza, ovve-

ro solo così può riuscire a simbolizzare l'onnipotenza perduta. Il padre è innanzitutto una verità inconscia: è il nostro destino, che non possiamo padroneggiare (Dor, 1986).

Esiste, in altri termini, una necessità del soggetto *di* parola (soggetto *alla* parola) di *nominare il nome di Dio invano*. Si tratta della necessità di dare nomi, parlando. E sebbene tali nomi manchino la mira ovvero tradiscano l'essenza della verità, restano pur sempre l'unico strumento che abbiamo per la verità e non perderla. Non sono che nominazioni vane: e tuttavia, per il soggetto dell'inconscio, inevitabili. Infatti, nell'appello insistente di Dorota ('Se io non riesco a sapere in tempo il destino di mio marito, abortirò'), il medico percepisce la domanda inconscia che gli indirizza la donna. Dorota desidera che qualcuno pronunci il significante della sua rinuncia pulsionale. La rinuncia a quel tutto d'amore e di potere che quel concepimento imprevisto è destinato a ostacolare. D'altro canto, tale rinuncia l'aspetta ormai, comunque, al varco: sia che porti a compimento la gravidanza, sia che la interrompa.

Dorota appare lacerata da una falsa dicotomia, posta in essere probabilmente da un ostacolo profondo ad accedere al proprio desiderio di filiazione e di maternità, ancora troppo oscuro e remoto. Non basta, naturalmente, a una donna rimanere incinta perché si attivi il suo desiderio di maternità e soprattutto perché se ne attivino le soluzioni.

Ma la comparsa di Dorota nella vita del primario si trasforma per lui stesso in un'occasione imprevista di significare la dimensione paterna. Giurando che il malato sarebbe morto, l'anziano medico fa un vero e proprio atto di *vana* nominazione dell'impossibile. Tale nominazione non va intesa come un imbroglio a fin di bene, ad esempio per salvare il bambino. Lui in quel momento non sa che il malato vivrà: lui non sa nulla, e esattamente come all'inizio, ma si trova a dire qualcosa (a pro-

nunciare un giuramento) con l'intento di salvare, più che il bambino, il desiderio della madre.

Il caso vuole, del resto, che il desiderio di quella madre coincida col suo desiderio bruciato di paternità. E il vecchio, senza rendersene conto, coglie questa coincidenza. Si risolve, perciò, a cedere alla domanda della donna. Pronuncia, così, non tanto l'unica verità che gli è soggettivamente possibile, ma più semplicemente una verità qualsiasi, destinata, proprio in quanto 'qualsiasi', a far fallire il mito della Verità e della Garanzia. Non si può pronunciare il nome di Dio - sostiene la Scrittura - perché esso descrive un'azione né prevedibile né contenibile. In sostanza il primario non vuole salvare solo Dorota o il bambino, ma vuole soprattutto salvare la posizione simbolica in cui è stato messo dalla domanda di questa donna. Dorota sa, quanto lui, che gli sta chiedendo l'impossibile. Eppure glielo chiede, accollando su di lui la responsabilità di farla abortire. Ritene, infatti, che l'agnosticismo del primario, il suo astenersi dal fare una prognosi, altro non sia che un liquidatorio: 'sono fatti suoi, signora'.

Dorota ha, invece, bisogno di essere aiutata a uscire dalla propria autarchia, dalla propria autosufficienza. Ha bisogno che qualcuno riesca, in un qualche modo, a impedirle di vivere la propria gravidanza come un fatto solo suo, ovvero come il concepimento di un figlio fatto solo da lei. Sembra che *nominare il nome di Dio ...* per il soggetto dell'inconscio *non sia inutile* (nel senso di una delle accezioni della parola latina: *vanus*), ma, piuttosto, *vano*: se vano rimanda a *vuoto* e vuoto, a sua volta, rimanda alla presenza fondamentale dell'*incognita paterna*. Così, il bambino nascerà e sarà figlio del malato redivivo.

D'altronde l'elemento di innaturalità, esistente tra il marito di Dorota (in qualità di padre legittimatore) e quel suo figlio 'illegittimo', non solo non viene negato, ma viene addirittura va-



lorizzato, dal vano giuramento del primario. E se quell'*invano* del secondo comandamento evoca la riflessione teologica secondo la quale «nella nominazione di Dio è il nulla che si ammantava di realtà» (Benecchi, 1994), l'anziano medico con il suo giuramento *vano* implicitamente segnala che perché un figlio riesca, da figlio innato della madre, a nascere in nome di un padre è necessario che qualcuno osi dare un nome al nulla.

*Riferimenti bibliografici*

Benecchi V., 1994

*I dieci comandamenti: avventura di libertà*, Torino, Claudiana

Cuzzolaro M., 1994

*Guarigione*, in *Scibbolet - Rivista di psicanalisi*, 1, Firenze, Shakespeare & Company, pp. 115-128

Dor J., 1986

*Le père et sa fonction en psychanalyse*, Cahors, Point hors ligne

Dor J., 1992

*Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël

Escobar R., 1990

*Il 'cordone' religioso del sincero uomo laico*, Il Sole-24 ore, 25 marzo

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo* (Decalogo II), Torino, Einaudi

Morandini M., 1990

*Decalogo 2: Cinema specchio dell'anima*, in *Rivista del Cinematografo*, n. 5

*Qohèlet (o Ecclesiaste)*, da 1 a 12

Ripa di Meana G., 1997

*Studio sulla nascita inconscia del padre*, in *Scibbolet - Rivista di psicanalisi*, 4, Milano, Edizioni Otto/Novecento, pp. 22-36

### 3. DISAMANTI

#### *Ricordati di santificare la festa*

*Mi piacciono i colpi a vuoto,  
i soli che infallibilmente  
centrino ciò ch'enfaticamente  
viene chiamato l'Ignoto.*

Caproni

#### *La storia*

**U**na moglie, un marito, due figli bambini, una nonna: la notte di Natale.

Li attende una serata di festa: i regali, l'albero addobbato, papà Natale in maschera, aspettative, sorprese. Gesti giulivi accompagnano ed enfaticizzano una normale, quotidiana infelicità.

Alla messa di mezzanotte, Janusz, il capo famiglia, si accorge che Ewa - la sua antica amante - è là e non è là per caso. Si tratta di una presenza conturbante che irrompe nella normalità del rito familiare, alterandolo senza rimedio. Più tardi, infatti, la donna suona al portone di Janusz e lo sollecita a scendere per soccorrerla. Lui molla tutti con una scusa. Prende il taxi di cui è autista e si lascia coinvolgere in una interminabile e confusa ricerca del marito di Ewa che lei, commossa, dichiara appena scomparso.

Così la loro vana peregrinazione si dispiega lungo tutta la notte di Natale. I due, cercando l'uomo scomparso, approdano in luoghi di derelizione e di abbandono; e intanto ripescano stralci di memoria, di rancore reciproco e di nostalgia. Soltanto alle 7 del mattino seguente, Ewa svelerà a Janusz che l'obiettivo della loro ricognizione notturna era fasullo. Difatti

Tavola 3



*«Il terzo comandamento: Devi festeggiare il giorno santo»*

Il terzo comandamento è, come sempre, ripetuto in tedesco sia nel bordo inferiore sia nel cartiglio dell'angelo: «Devi festeggiare il giorno santo». Ed ecco, da una parte, i fedeli che ascoltano con devozione il sermone di un predicatore nel giorno del Signore. D'altra parte, invece, il diavolo invita a «bere, ballare, giocare, divertirsi e, poi, accada quel che accade!». Ecco, allora, un uomo lavorare, una coppia banchettare e una donna spillare il vino da una botte, violando il precetto del riposo festivo e del culto da offrire a Dio.

suo marito - risposato e con figli - non vive più con lei da alcuni anni. Da quando, cioè, aveva colto in flagrante adulterio Ewa, proprio con Janusz. Janusz, quel giorno di tanto tempo fa, forse sarebbe rimasto con lei; Ewa forse no, avrebbe voluto salvare il matrimonio.

Ormai è passato troppo tempo. Chi può dire come sarebbero potute andare le cose? Certo sì è che lei è stata lasciata dal marito e che l'ex amante festeggia il Natale con la famiglia. Ewa è rimasta sola e la risorsa di una zia demente in ospizio con cui magari santificare la festa non può esserle tollerabile. Di qui l'invenzione di un'ultima sfida: o riuscirà a portar via Janusz ancora una notte (e proprio quella notte di festa) oppure si ammazzerà.

Grande la tensione, arduo l'azzardo e, alla fine del rito, tutto torna come prima: o forse no ... diversamente da prima.

### *Smemorando ricordi*

Inoltriamoci in questa storia, seguendone i fili di ordito, percorrendone i tragitti misteriosi che emergono dalla superficie del racconto cinematografico, così come Kieslowski l'ha montato, scena dopo scena, così come Kieslowski l'ha girato, proteso con la macchina da presa sulle facce degli attori ... implacabile e impermeabile agli inganni della verità.

Scriva Cioran, nel suo *Sommario di decomposizione* (Cioran, 1996): «L'unica funzione dell'amore è quella di aiutarci a sopportare i pomeriggi domenicali, crudeli e incommensurabili, che ci feriscono per il resto della settimana - e per l'eternità».

Scegliamo queste parole per entrare nella dimensione onirica del film di stasera dove entrambi i protagonisti sembrano essere nient'altro che la proiezione immaginaria l'uno del desi-

derio dell'altro. Forse Ewa e Janusz si cercavano in quella notte di Natale. Tuttavia si cercavano senza saperlo. Lui - togliendosi la maschera del vecchio, goliardico papà Natale - incontra allo specchio un volto spento e stordito dalla malinconia. È triste e distante anche quando dà il dono alla moglie. Forse pensa a una donna lontana.

Ewa appare da subito un'anima in pena. Porta alla zia in ospizio un po' di lana per scaldarsi e sembra che sia proprio lì, dalle parole remote di quella vecchia accasciata nel sonno della mente, che Ewa recupera la possibilità di una presenza: «Pensavo che saresti venuta con Edward. Dov'è?» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994). Ed è, per l'appunto, questo il dilemma che Ewa si trascina nel corso di tutta la notte di festa, con la complicità di Janusz che si lascia ingannare. L'interrogativo 'Dov'è Edward?' sembra quasi un quesito metafisico, una volta traslato, dalle nebbie di quella povera vecchia, nella realtà della sua ormai accertata lontananza. Eppure si direbbe che per Ewa equivalga o possa equivalere a un interrogativo psicologico, da articolare presumibilmente così: 'Dove sono io? Dove mi trovo?'. Si tratta di una domanda fondamentale con cui tentare di contenere lo smarrimento che le incombe addosso, sentendosi inessenziale persino per quella zia derelitta che la percepisce come un ricordo vagante e insensato, comunque arcano e fondamentalmente dimenticato.

E altrettanto è per Janusz quando la scopre in chiesa. Del resto, lui - che ne è esplicitamente attratto - se ne difende come da un incubo. Ewa, in verità, non è soltanto un'orma di passato è piuttosto una donna sola, la cui famiglia sta tutta in quel corpo vinto della sua parente che non appartiene più a nessun contesto attuale, salvo rianimarsi brevemente in rapidi abbagli di un passato remoto. Ewa, perciò, è conservata in una memoria automatica che si accende e si spegne come una

lampadina, sebbene gli occhi persi della zia conservino ancora tutta l'amarezza e la desolazione del rimpianto.

Ma - chiediamoci pure - che cosa è in gioco in questo film? La solitudine. Le varie sfumature della solitudine. E l'amore. L'ambiguità dell'amore. Quanto alla solitudine pensiamo alla solitudine di Ewa e all'isolamento di Janusz e di sua moglie. Lui, isolato sia dentro la famiglia che con Ewa: quando, spinto a reincontrarla, rovina in una rete di fraintendimenti antichi e di inganni recenti. D'altronde, l'intera famiglia di Janusz, tutta pronta a festeggiare, si disgrega a sua volta nella solitudine quando lui sparisce per inseguire Ewa.

Di nuovo un tema di impossibilità inghiotte i personaggi di questo terzo Decalogo. Si tratta ancora una volta di un animo umano senza riposo, alla costante ricerca di forzare i propri limiti. Da una celebrazione di *routine*, i soggetti precipitano in una vana corsa verso un incontro con la verità: la verità del loro desiderio, delle loro scelte, degli abbandoni e delle colpe. D'altro canto la tristezza di quella festa collettiva appare subito di un'evidenza magnetica e, perciò, la penosa rincorsa verso il grande scomparso - *Edward* - offre, a chi osserva, un'emozione non solo plausibile ma quasi auspicabile.

Difatti la ricerca di *Edward*, il marito di Ewa, è segnalata da subito come fasulla sul piano della realtà e, dunque, lo spettatore è coinvolto palesemente in un paradosso: il che può spiegare, almeno in parte, il disagio che il film nel suo complesso produce.

Molti ritengono che sia uno dei film meno belli della serie dei dieci decaloghi. Non condivido questo giudizio estetico, sebbene mi pare che sia, tra i dieci, uno dei più irritanti e, per certi versi, persino tra i più inquietanti. Penso invece che di questa insofferenza estetica sia responsabile soprattutto il paradosso in cui ci avvolge, facendoci scivolare dal trucco allo

smascheramento in una sorta di vertigine sia logica che emozionale. Dal punto di vista logico ciò che accade nel corso di questa notte di Natale appare inclassificabile; e, dal punto di vista emozionale, assurdo e iniquo per tutti.

A chi può mai convenire, infatti, quella peregrinazione in mezzo agli orrori del Natale, una volta appurato che Ewa non aveva a cuore una vendetta né una ripresa della relazione con Janusz? L'assurda ricerca dell'introvabile *Edward* sembra offerta allo spettatore come una specie di paradigma rovesciato del terzo comandamento. E di questa ipotesi diremo meglio in seguito.

*... per una notte di disamore*

Ritorna di scena l'ambiguità dell'amore che in Decalogo 2 viene sfiorata da un interrogativo di Dorota e rappresentata dalla storia della sua vita. In Decalogo 3 è un uomo a incarnarla. E forse proprio perché oggi è un giorno di festa (e l'uomo *faber* è in sospenso) Janusz può accorgersi di non avere pace. C'è qualcosa di tremendo e di sadico nel giorno di festa, che inchioda il soggetto alla vacuità del proprio mistero... senza liturgia e senza consacrazione. Tuttavia ciò che resta inconcluso tra Ewa e Janusz - così come ce lo narra il montaggio impietoso di K. Kieslowski - non è la loro storia d'amore, ma piuttosto il loro distacco.

Irrealizzata è rimasta la loro separazione e allora col tempo è dilagato, tra i due, il vincolo tenace del disamore. Ewa e Janusz ci appaiono reciprocamente attratti da un gorgo incomprensibile, che entrambi mirano a trasformare in un ampio giro a vuoto, in una futile peregrinazione intorno a un inganno. Ewa e Janusz da alcuni anni si disamano: ovvero, non aman-



dosi, non riescono peraltro a non amarsi più. Forse li lega l'effetto inerziale di un trauma: quel trauma che si è consumato quando Edward - il marito di lei (oggi, lo scomparso) - è apparso, imprevisto, spezzando la loro complicità e interrompendo la loro passione. Quel trauma li ha allontanati eppure li ha incastrati fino a oggi in una mescolanza di rancore e di nostalgia, di sospetto e di colpa, di mancanza e di rassegnazione che sembra aver atteso proprio quella notte di festa per coagularsi in forma di domanda: una domanda impudente di vivere una notte di disamore.

Questo film ci offre lo spunto per articolare una riflessione e una distinzione: quella tra *non amore*, *odio* e *disamore*. Fermo restando che, per comune ammissione, l'*odio* è una passione che lega e addirittura incastra i suoi sciagurati contraenti, resta da intendere quale sia la differenza tra mancanza d'amore e disamore. In altri termini possiamo dire così: se la *mancanza d'amore* è un'assenza, il *disamore* è l'ombra di una imprescindibile presenza. Il soggetto vaga ai bordi di un legame inconcluso, di un amore disgregato, ma non finito che cova riserve e caldeggia memorie. Inevase e fluttuante, il fascino amaro del disamore può assorbire il soggetto nell'evocazione di presenze che hanno perduto il sogno e la fantasia.

Quella che Ewa e Janusz dispiegano durante la notte di Natale, sembra essere una parabola del disamore. E perciò entrambi, sebbene presi da altro, nel giorno di Natale sembrano più che mai assorbiti dal fascino amaro del loro disamore.

Questo film per certi aspetti si presenta come una storia tetra, tetra al pari di un giorno di festa che sia unanimemente consacrato alla serenità e alla benevolenza.

### *Assente essenziale*

Quattro sono i protagonisti di questo Decalogo 3. Difatti, uno dei personaggi fondamentali per l'economia dell'intera vicenda è rappresentato da una figura assente: Edward, il marito scomparso di Ewa. E tuttavia, mentre la madre del piccolo Pawel (in Decalogo 1) resta sullo sfondo come uno struggente oggetto di nostalgia, sia in Decalogo 2 che in Decalogo 3 chi è assente deve rimanere mancante, perché proprio dal vuoto che scava scaturlisce l'azione. Così se questa funzione di vuoto è già pallidamente sostenibile in Decalogo 2, nella storia di questi due esseri erranti diventa evidente. Edward, infatti, nessuno lo vuole in quanto uomo-Edward, in quanto oggetto di desiderio. Lui non è che un pretesto - inventato da Ewa e accettato da Janusz - per un lungo giro senza meta di loro due ... malinconici disamanti.

### *Orme in perdita*

Osservando il disegno dell'intera storia, possiamo notare come lo scardinamento di una normale notte di festa, dovuto all'irruzione dell'ombra perturbante della perdita, renda possibile ai vari personaggi - fino a quel momento sigillati nelle loro sicurezze - un'apertura verso la dimensione dell'Altro. A quanto pare soltanto attraverso una simile apertura, ciascuno potrà far affiorare la propria area imponderabile di sacralità.

Seguiamo, con degli esempi, i diversi passaggi. All'inizio del film emergono, dalla latenza delle prime scene, alcune semplici relazioni triangolari che noi proponiamo di definire immaginarie. Si tratta di accoppiamenti palesi o sommersi, improntati tutti all'onnipotenza e sostenuti tutti dall'illusione della padro-

nanza. Nel caso di Janusz con la moglie è evidente come l'unione familiare abbia la funzione fondamentale di *negare* l'incidenza, o meglio il peso psicologico ed etico del rimpianto: rimpianto di un desiderio che non c'è e la cui assenza, ciononostante, li lega.

Nel caso, invece, dell'amore-passione tra Janusz ed Ewa - orma del passato svanita e non svanita - lo vediamo incombere ancora su di loro, al fine inconsapevole di *colmare* i buchi scavati dalla disillusione, distillando emozioni impensabili in forma di disamore. Inoltre, la rivalità sommersa ma bruciante tra la moglie di Janusz ed Ewa permette a entrambe le donne di *eludere* la propria radicale mancanza esistenziale ovvero il loro fallimento sessuale, nonostante tutto. Così tra negazione, colmazione ed elusione si delineano i triangoli fondamentali dell'inganno. In ciascuno di essi la coppia protagonista opera una propria pseudo-articolazione verso un terzo polo. Ma verso di esso, in realtà, non riesce che a convogliare e, per illusione, consolidare il trionfo amaro della padronanza.

Simultaneamente, fin dalla prima inquadratura di questa notte di Natale, si squadernano sotto i nostri occhi espropriazione e smarrimento. Dall'ubriaco che spazza la strada con l'abete natalizio, ondeggiando nella città derelitta, agli uomini nudi umiliati dal sadismo festivo di un piccolo aguzzino; e ancora, dal corpo franato della zia demente al cadavere maciullato o al folle in pigiama che vaga nella stazione deserta: da tutte queste immagini, dunque, emerge la dimensione brutta di una corporeità che buca la trama simbolica di una notte di festa. Quest'ultima, infatti, avrebbe la funzione di saldare o di sciogliere i nodi che vincolano i diversi protagonisti della storia sia nel bene che nel male.

Ma la materialità opaca e sinistra di cui è fatto il mondo, espropriato dalla parola, sembra scoppiare nel giorno di festa,

tradendo il patto immaginario del riposo e oscurando la dimensione simbolica del rito. D'altro canto non c'è codice neppure per la parola quando questa erompe in imputazioni e menzogne reciproche che assumono l'impotenza di vani fraintendimenti, con cui si smaglia la rete di confino tracciata dal simbolico e dal senso.

Intanto la maschera che si fissa sui volti di Janusz, della moglie e di Ewa - tutti improntati, ciascuno a suo modo, nella recita di Natale - diventa lo scialbo punto di raccolta di emozioni vaganti e senza pace. La Festa si dissolve nel sembiante e così, lasciando solo vaghe tracce, scompare ... forse come è scomparso l'impossibile *Edward*.

### *Impossibile Edward*

Continuando il commento di questo Decalogo 3 attraverso l'analisi della sua filigrana logica e metapsicologica, è possibile individuarne alcune linee di tendenza trasformative, a partire dall'entrata in campo del grande inganno - ovvero, della cosiddetta scomparsa di *Edward* - con il suo amaro e sfrontato giro a vuoto.

Osserviamo, per esempio, come Janusz ed Ewa - segregati, loro malgrado, in un vincolo asfittico tempestato di fantasmi - arriveranno a tollerare una liberazione reciproca, proprio in virtù di quella corsa all'impazzata verso l'annichilimento. Ewa entra nella coppia natalizia di Janusz e la moglie quasi calamitata da un imperativo e da un'urgenza. Provoca, così, un'alterazione del quadro di cui fino a quel momento lei stessa faceva parte, senza saperlo. Se Ewa fosse rimasta accantonata nel buio di un'ennesima notte di Natale, forse il teatro dell'onnipotenza e della padronanza si sarebbe conservato i-

tatto, alimentando però la schiavitù dei fantasmi. Viceversa l'ambiguità della sua presenza/assenza (ricordiamo che Ewa compare per segnalare una scomparsa) sembra essere sufficiente a provocare quel passaggio simbolico grazie al quale, dalle sponde destabilizzanti del malessere, si approda sulle antinomie strutturanti dell'essere.

Così ognuno dei tre triangoli immaginari, a cui abbiamo appena accennato, si articola e si fa quadrato estendendosi dal polo immaginario della colmazione a quello simbolico dell'insufficienza. In tal modo, l'intera trama delle relazioni si trova a essere attraversata da un nuovo vettore simbolico che, tagliandola diagonalmente, apre la dimensione soggettiva della mancanza. Questa linea di interferenza introduce nelle tetre geometrie immaginarie, che legano i personaggi della storia, imprevedibili effetti di distinzione e di separazione.

In altri termini, possiamo constatare come, alla fine del film, i tre protagonisti sembrano singolarmente e reciprocamente alleggeriti dall'aspetto più oscuro dei loro fantasmi e dal fardello dei reciproci inganni. Cionondimeno la loro solitudine - forse meno desolata e amara - è divenuta più precisa e probabilmente definitiva.

### *Tempo di attesa e di mistero*

«Il giorno del riposo è il giorno della libertà e dei propri limiti» (Benecchi, 1994): con queste parole il teologo Valdo Benecchi commenta il terzo comandamento.

«Mosè convocò tutto Israele e disse: Osserva il giorno del sabato per santificarlo, come ti ha ordinato il Signore Dio tuo. Per sei giorni lavorerai e farai tutte le tue opere, ma il settimo giorno è il sabato per il Signore tuo Dio; non farai alcun lavoro

né tu né tuo figlio né tua figlia né il tuo servo né la tua serva né il tuo bue né il tuo asino né alcuna delle tue bestie né il forestiero che si trova entro le tue porte affinché si riposi il tuo servo e la tua serva come te. Ricorda che sei stato servo nella terra d'Egitto e che il Signore tuo Dio ti ha fatto uscire di là con mano forte e braccio steso; perciò il Signore tuo Dio ti ha ordinato di celebrare il giorno del sabato» (*Deuteronomio*, 5/1-15). Dunque, da un punto di vista religioso, il giorno festivo è un giorno dedicato a Dio, alla sua memoria, al suo ringraziamento e persino alla sua imitazione. Anche il Signore si riposa, infatti: tuttavia il riposo dell'uomo sembra implicare una rinuncia e simultaneamente, un accesso irrinunciabile alla libertà. Del resto, se il rispetto di un tempo di riposo costituisce il messaggio di un comandamento, dobbiamo pensare che l'uomo tenda a trasgredire questa legge ovvero a peccare.

Ma qual è il peccato secondo il terzo comandamento? Per esempio: tutti festeggiamo il Natale - Non basta?

È proprio qui che ci sfida Kieslowski. È proprio qui che un discorso agnostico può smascherare le seduzioni confessionali che insidiano la coerenza del discorso religioso. In questa storia gli ingredienti della santificazione delle feste ci sono tutti: la famiglia unita, la Messa, i doni, la desolazione del mondo gelato fuori e il caldo arricchimento degli interni.

Il taxi di Janusz è fermo. La Polonia cattolica è immobilizzata nel rito. L'egemonia della Chiesa è al lavoro e non ha riposo. Analogamente quella della Famiglia, la cui macchina fibrilla per giorni e giorni allo scopo di apprestare la celebrazione, insomma per rendersi utile nei riguardi delle miriadi di aspettative che brulicano intorno alla festività, la quale si assume un compito tremendo... da non mancare. Dunque, una simile coazione liturgica con le sue esigenze di utilità antropologica e di funzione sociale, contaminando tutto il mondo durante il pe-

riodo di Natale, nella sostanza sembra tradire il terzo comandamento. Riteniamo che quest'ultimo sia stato concepito per prescrivere all'uomo un tempo, un tempo sospeso nella sequenza cronologica del tempo pieno, ossia del tempo lavorativo e costrittivo per eccellenza.

Il terzo comandamento ricorda, una volta di più, la presenza nel mondo di una dimensione altra, che introduce nell'universo della ragione e della conoscenza il salto logico del mistero, dell'attesa e dell'ignoto. Il giorno della festa è un giorno sacrificato al trionfo dell'Altro, al trionfo di quell'estraneità che alberga nelle nostre vite ed è incastonata nella trama delle nostre perdite. Dunque, l'alterità - secondo quel *Ricordati di santificare la festa* - può sgranarsi per il soggetto nella divina percezione, contemporaneamente, della propria unicità e della propria insufficienza. Ed è per l'appunto da una simile percezione che il soggetto si difende ogni giorno attraverso la legge dell'utilità e della creatività, con cui rafforza il senso egoico della padronanza e del controllo su se stesso e sull'altro.

Di conseguenza accade che il giorno di festa si alimenti di una vera e propria euforia enfatica. Un'euforia che ha l'obiettivo, da un lato, di sostenere il narcisismo di un io che langue e, dall'altro, di tenere a bada l'irruzione di una spiritualità che opprime. Insomma, il soggetto segretamente paventa i vuoti della festa perché, nel suo tempo sospeso e alienato, rischierebbe di perdersi dietro le chimere del mistero. E' perciò che la Chiesa, la Famiglia, la Comunità hanno istituito un sistema di resistenze operose alla festa, attraverso le quali tentar di ricucire lo strappo inaccettabile, inferto dall'improduttività del riposo, all'ordine logico e finalizzato della produzione e dell'utilità.

E allora, mentre Janusz e la sua famiglia lavorano alla santificazione del Natale, l'incontro con la smarrita solitudine di

Krzysztof (il padre-orfano di Decalogo 1) sembra già annunciare - fin dall'inizio del film - quella dimensione di disorientamento che prenderà, nel seguito, l'aspetto di una lacerazione, di un imprevisto e di un'attesa.

Così mentre Janusz è malinconico e rassegnato, Ewa ordisce un vero e proprio *coup de théâtre*, inscenando lo smarrimento di *Edward*. Ewa, infatti, sembra decisa a lottare contro la malinconia, perché lei, nella sua particolare forma di malinconia, non trova nessuna rassegnazione. Per lei le alternative sono o il suicidio o la sfida di un giro a vuoto. Del resto, la vana rincorsa verso qualcuno che non c'è, non è poi un rituale così sostanzialmente diverso da quello incrementato dalla macchina natalizia del mitico Babbo Natale, che col suo sacco di doni sospende, camuffa e ritarda le agonie dei nostri desideri. «L'infelicità del Natale è un'infelicità elusiva - scrive G. Manganelli nel suo *Presepio* - Tutte le imperfezioni, le delicate, squisite imperfezioni dei rapporti umani soffrono sotto il peso di un diniego supremo» (Manganelli, 1992).

Santificare il riposo, dunque, potrebbe non essere altro che l'occasione per organizzarsi intorno all'attesa e alla ricerca di un oggetto sfuggente che si dà per perduto. In questa imprevedibile notte di Natale, cade tra Ewa e Janusz la maschera dell'amore: la loro offesa, il loro rancore sembrano aver lavorato dentro, instancabili, a distanza. Nel giorno del trionfo dell'Altro (di Dio, del mistero, dell'ignoto) l'essere umano - uomo o donna - è, se possibile, più irrisorio che mai. E di questo fanno l'esperienza i due amanti di un tempo.

La scomparsa di *Edward* è la scomparsa di ciò che fu essenziale alla loro passione sia per scatenarsi che per soccombere. Eppure è inutile cercar di recuperare la divina nascita di quell'amore.



Anche in questo terzo Decalogo sembra che sia morto un bambino. Il piccolo Cristo, anelato dall'universo mondo nei giorni di Natale, non è che un simbolo di eternità. Ma l'amore, nato qualche anno prima, tra Ewa e Janusz sta finendo e i due disamanti consacrano una vana ricognizione al suo scioglimento o, piuttosto, alla sua difficile fine.

### *Arriverà ...?*

*Ricordati di santificare la festa* è il sottotitolo di Decalogo 3.

In attesa dell'inafferrabile *Godot* (Beckett, 1952), i nostri tre protagonisti - al pari di Vladimiro ed Estragone nella commedia di Beckett - perpetrano l'interminabile giro a vuoto della vita. In mezzo alla campagna, dove la presenza di un albero ha la funzione di sottolineare il vuoto che li circonda, i due barboni di Beckett aspettano un certo *Godot*, senza sapere perché. L'attesa serve solo da alibi, è un pretesto per restare insieme fino a notte fonda, una ragione per non impiccarsi se non un modo per ammazzare il tempo. *Godot* - che i due, del resto, non sanno chi sia - non arriva né un giorno né l'altro; ma loro aspettano e, durante l'attesa, si chiedono reciprocamente se e quando arriverà *Godot*.

Altrettanto Ewa e Janusz si abbandonano al nulla della festa, a quel nulla che le cerimonie convenzionali del Natale avrebbero eluso e che, viceversa, è una dimensione necessaria e immanente a che si dia un'individuazione del soggetto dell'inconscio, in quanto soggetto alla verità e al desiderio. Perché allora celebrare questo evento paradossale che consiste nell'inutile ricerca di un'ora del passato che, seppure c'è, non si sa dov'è?

Da che mondo è mondo, si tratta di un evento misto di vacuità e di nonsenso. Si tratta di un astruso impasto, forse l'unico capace di contrastare la nostra umana, troppo umana, ossessione di padronanza, in virtù della quale tenderemmo a cancellare ogni forma di estraneità e di mistero.

Perciò, sembra suggerire Kieslowski, la vicenda di Janusz e di Ewa non è la storia di una santa festa violata. È piuttosto il racconto di una notte vuota e senza senso, il cui svolgimento rende possibile ai protagonisti un mutamento che, nel cantuccio colmo di una canonica festività, non si sarebbe verificato mai.

*Riferimenti bibliografici*

Beckett S., 1952

*En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit (trad. it.: *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi 1956)

Benecchi V., 1994

*I dieci comandamenti: avventura di libertà*, Torino, Claudiana

Bolzoni F., 1990

*Decalogo 3: Solitudine della festa*, in *Rivista del Cinematografo*, n. 5

Cioran E.M., 1996

*Sommario di decomposizione*, Milano, Adelphi

*Deuteronomio*, 5/1-15

Grenier R., 1986

*L'attente et l'éternité* in *L'attente, Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 34, pp. 175-184

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo* (Decalogo III), Torino, Einaudi

Manganelli G., 1992

*Il Presepio*, Milano, Adelphi

Zygouris R., 1986

*Le guetteur de l'aube* in *L'attente, Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 34, pp. 107-113

#### 4. MADRE IN FUMO

*Onora il padre e la madre*

##### *La storia*

**U**na ragazza di vent'anni che vive sola con il padre, gli comunica, un giorno, di aver aperto una busta segreta, che lui le nascondeva da anni. Era una busta che conteneva una lettera testamentaria della madre, morta a distanza di pochi giorni dalla sua nascita. Questa lettera, indirizzata a lei, veniva custodita dal padre dentro un'altra busta a sua volta testamentaria. Su di essa - con l'intenzione di rimandarne il più a lungo possibile l'apertura temuta e lo svelamento - il padre aveva scritto le parole: «Da aprire dopo la mia morte».

L'uomo, che ignorava il contenuto della lettera ma lo paventava, viene così a sapere, da un resoconto provocatorio della figlia, di non essere suo padre. Questa rivelazione lo sconvolge. Il quadro familiare si scardina. La relazione fra i due esplode. Il tabù dell'incesto vacilla. Padre e figlia sono insidiati dal desiderio.

Solo quando - dopo un periodo turbinoso tra loro - la ragazza confesserà di avere inventato di sana pianta il contenuto della lettera materna, che in verità non aveva mai aperto, cadrà in entrambi la curiosità morbosa con cui avevano guardato per anni al messaggio misterioso. Mentre il loro animo si placa, prendono la decisione di bruciare quella lettera. Ne resteranno soltanto rari frammenti sbruciacchiati a evocare un messaggio definitivamente perduto.

Tavola 4



*«Il quarto comandamento: Onora il padre e la madre»*

Sul bordo superiore e sulla scritta sorretta da un angelo si evoca il quarto comandamento: «Onora il padre e la madre!». Nella sezione destra della tavola è raffigurata una famiglia assisa a mensa coi due genitori solenni e sereni, coi figli che li servono con amore e rispetto e con la presenza anche di un cane. Nel lato sinistro della rappresentazione, ecco, invece, un giovane che maltratta il vecchio padre, mentre il diavolo lo invita a considerarsi già come «un giovane signore», libero e non preoccupato del suo gesto ribelle.

### Trappola edipica

Tra un padre e una figlia giace, nascosta, una misteriosa busta gialla con su scritto per mano del padre: «Aprire dopo la mia morte». Una volta che i due si separano per qualche giorno la busta gialla resta in fondo a un cassetto di uso comune. Il padre, partendo, sembra dimenticarla lì, con una distrazione che non aveva mai avuto prima. Dunque l'amnesia di Michal, il padre, mette alle strette la figlia, Anka. Lei raccoglie la staffa e crea una soluzione. Basta dare un taglio alla busta gialla per trovare la verità di quel mandato *post mortem* del padre.

E lei quel taglio lo dà, spezzando così l'involucro della parola paterna. Dentro di esso però non trova altra sorpresa che una busta chiusa con su scritto «Per mia figlia Anka». Ma questa volta la scrittura è della madre, morta mettendola al mondo. Dunque un segreto dentro un segreto, un taglio dopo un taglio. Intanto sul candore di una canoa, portata a spalle da un uomo che viene dall'acqua, svanisce - agli occhi di chi guarda il film - Anka con le forbici e la lettera in mano.

La rivediamo, furiosa, che recita al padre il messaggio arcano della madre: «Mia cara figlia ... Michal non è tuo padre» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994). Vola uno schiaffo, un vetro in frantumi e i due si trovano a parlare di desiderio, di gelosia e d'amore. Inizia una sorta di gioco della verità che, della verità, ha soprattutto le convenzioni, i manierismi e gli spaventi.

Si vede Anka piangere istericamente, ora denudandosi per sedurre il padre, ora ranicchiandosi nel proprio letto di adolescente, mentre lui trema di desideri inespressi. Eppure, di tutto questo esborso di emozioni, di rivelazioni e di accuse i due non sanno che farsene. Della loro verità, infatti, tutto questo *eros* non è che un frammento. Esausto, Michal va via. Anka, sconvolta, lo insegue. Si determina, così, un altro momento di

semiverità. Anka confessa la sua messa in scena. Non ha aperto la lettera. Ha ordito un inganno, una trappola edipica. Anka è un'attrice di teatro e ha messo in scena una verità... solo una delle possibili verità.

Da sempre sia suo padre che lei pensano che in quella lettera misteriosa sia contenuta - promulgata dalla madre morta e sconosciuta - una delegittimazione del loro legame tra figlia e padre. Probabilmente da sempre hanno sospettato di essere vittime di una sorta di male/dizione della madre, scomparsa troppo presto per non invidiare, nella nascita del legame tra il suo uomo e quella piccola bambina, la fine della propria giovinezza. Ma il loro sospetto si trasforma, col tempo, in un cupo desiderio di conoscere la Verità. E un simile desiderio finisce per sollecitare in entrambi la creazione di ambigui artifici di esibizione e di occultamento di quella lettera. In ogni caso essa resta costantemente in mezzo, fra di loro, come un mistero e una condanna. Col passare degli anni, intanto, padre e figlia elaborano - senza comunicarselo - una forma di sapere condiviso: un sapere fondato, giorno dopo giorno, sulle origini misteriose del rapporto che li lega. Perciò Anka, di fronte all'incognita della busta bianca della madre, non dà il taglio che ha invece dato alla busta chiusa del padre: preferisce piuttosto scatenare le forze oscure, infere dell'incesto.

Tuttavia - nonostante i trasalimenti e le più angosciose agnizioni, nonostante i patetici momenti di seduzione di questa gracile e temeraria fanciulla - Michal non cede il proprio desiderio di paternità. D'altro canto, al tempo stesso, anche lei, mettendo in atto questa finzione, si trova a fare un atto filiale ardimentoso e assoluto. Infatti, mentre il padre guarda, pavido, al presunto verdetto materno - in virtù del quale tutto ciò che il loro legame tesseva veniva insidiato e smentito - Anka sceglie di rinunciare alla verità della madre qualunque essa sia. Anzi,

osa svelare e provocare proprio l'aspetto incognito di quella verità, la quale fino allora li aveva minacciati, inchiodandoli l'uno all'altro non per filiazione, ma per negazione.

Anka perciò decide di bruciare quella lettera così a lungo agognata, proprio in onore del padre e della madre. Il film finisce lasciando in sospeso la verità dei fatti: forse la lettera racchiudeva proprio quella verità che avevano immaginato loro; forse no.

La pura e semplice conoscenza dei fatti (sia che Anka fosse figlia naturale di Michal, sia che non lo fosse) non avrebbe scatenato con altrettanta potenza le forze buie e indomite della verità soggettiva di entrambi. Queste ultime sono esplose proprio perché quel tipo di conoscenza era rimasta impossibile.

E di questa impossibilità era testimone, da sempre, la presenza/assenza di quella busta ermeticamente chiusa.

Non c'è verità senza velo, come non c'è onore filiale che non sia passato, in qualche modo, attraverso gli inganni e le insidie della verità. Quella sorta di verità *rivelata*, lasciata in eredità dalla madre, ha avuto bisogno di essere, per l'appunto, *rivelata* ovvero velata di nuovo: non solo dal marito con la busta gialla e la sua lunga dilazione, ma anche dalla figlia con la sua menzogna e col fuoco.

### *La cognizione delle origini*

Dunque: una lettera che ne contiene un'altra. Un messaggio che ne contiene un altro, misterioso.

Il primo messaggio ha la grafia del padre: «Aprire dopo la mia morte». Una dilazione, una minaccia, un desiderio. Anka vede la busta, per la prima volta e per caso, a 15 anni. L'altro messaggio è quello che il padre le invia in tutto il periodo in cui



porta la busta con sé in occasione di ogni sua partenza, perché la figlia, trovandola, non abbia la tentazione di aprirla. Un'incognita, una seduzione, un tradimento. Ma questi messaggi esplodono quando un certo giorno il padre lascia la lettera nel cassetto, non per distrazione ma per intenzione. E qui è in atto il desiderio del padre, nella sua duplicità di desiderio di fare da padre a quella ragazza e di desiderio dell'uomo-padre nei confronti della ragazza-figlia.

Inoltre un messaggio misterioso è quello della madre morta che, sulla busta, scrive: «Per mia figlia Anka». In questo messaggio ci sono alluse due cose almeno: il desiderio di un contatto diretto con lei, perduta in occasione del parto, e la rivelazione di un segreto. Insomma, sembra che il padre non possa comunicare alla figlia ciò che può sapere e comunicarle soltanto la madre. Il sapere sulla sua origine. Si tratta di un sapere questo che - secondo un'antica ipotesi biologica - si suppone abbia soltanto la madre (*mater certa, pater incertus*).

Se il desiderio del padre nei confronti della figlia è troppo intenso e, quindi, le sue difese organizzate contro di esso sono troppo rigide o espulsive, la figlia rischia di perdere la cognizione delle proprie origini, non riuscendo più a rintracciare una propria ascendenza, se non c'è lì la madre a farsi garante dell'atto di generazione. Allora, perché al figlio o alla figlia sia reso possibile onorare il padre e la madre in quanto propri genitori o *generatori*, è necessario che loro stessi se ne riconoscano la posizione simbolica.

Viceversa, in questa situazione, Michal deve lottare contro un misconoscimento di partenza: quello che trapela dalla busta chiusa della sua donna, la madre di Anka. Evidentemente quest'ultima, prima di morire, aveva già destabilizzato i termini simbolici della paternità di Michal: non solo e non tanto tradendolo, quanto piuttosto alludendo - ormai morente - al fatto

che non era lui il padre della bambina, mentre proprio a lui ne stava affidando la paternità. Tutto ciò aveva stabilito un clima di insicurezza simbolica tale da colpire al cuore quel padre e la sua funzione paterna.

Del resto, quale può mai essere la certezza della paternità e della filiazione? Esiste, peraltro, una certezza simbolica della maternità? Si tratta di interrogativi beanti per ciascuno, come ci ha dimostrato già Decalogo 2. Ma qui Michal confessa alla figlia che - pur non avendone mai avuto la certezza - ha sempre sospettato di non essere lui il suo 'vero' padre. Dunque Michal ha vissuto, fin dall'inizio, una paternità minacciata dal dubbio, dubbio che per tutto il tempo più pericoloso dell'Edipo ha deciso di non sciogliere, attingendo fondamentalmente proprio da esso le energie simboliche per amare Anka come una figlia, per proteggerla e per orientarla nella vita. Solo quando lei trova un fidanzato, Michal si risolve a 'dimenticare' la lettera misteriosa e a rischiare di sciogliere il suo dubbio.

Anka dichiara testualmente al padre che, ai tempi dell'adolescenza, era molto agitata del fatto di sapere che ci potesse essere qualcosa che le sarebbe stato rivelato solo dopo la sua morte. Anka avrebbe, quindi, dovuto sapere qualcosa di misterioso sulle proprie origini e la propria identità, dopo la morte di entrambi i genitori. La 'dimenticanza' di Michal favorisce nella figlia e scatena in lui stesso una vera e propria sindrome di scompenso.

Perciò, una volta messa in scena la presunta agnizione, arriva, inevitabile, la domanda di Anka al padre: «Come ti devo chiamare, adesso?». «Non lo so» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994) risponde Michal, padre disonorato.

Ma disonorata è anche la madre, sui cui modesti e fragili segreti i due si avventano, frugando tra le sue carte in cantina, avidi e come abbagliati dall'idea di trovare lì la Verità. Tuttavia,

alla fine, la lettera della madre viene bruciata. E, dunque, vengono annullati con essa i fantasmi di delegittimazione che è stata in grado di istigare. Ma un simile atto di scioglimento diventa possibile soltanto nel momento in cui Anka fa cadere l'inganno insito nella sua finzione. Soltanto così può onorare di nuovo il padre, cioè riconoscerne, di nuovo, la funzione simbolica.

D'altro canto però, perché questa funzione sia riconosciuta dalla figlia è necessario che Michal, a sua volta, riesca a sottrarsi alle seduzioni implicite ed esplicite di Anka, restando fermo nella propria posizione paterna, rispetto alla quale, peraltro, le ultime parole della moglie lo avessero infiacchito e disorientato. Verosimilmente, nel momento in cui Anka brucia la lettera finisce per rispettare proprio la parola della madre: quella parola con cui lei aveva affidato a Michal la paternità di Anka. La rivelazione, infatti, di una presunta 'verità biologica' forse non era stata altro, da parte della donna morta, che una vendetta nei confronti del suo uomo, il quale - a poco prezzo di vita e di morte - avrebbe assunto quella genitorialità che lei invece, morendo, perdeva. Ma forse quel messaggio allusivo e inquietante era anche un inconscio atto di ritorsione di quella madre nei riguardi della figlia, la quale, nascendo, la uccideva.

Esiste, d'altronde, un'invidia materna. Non vale idealizzare. E Kieslowski non idealizza. Quindi, l'atto di onorare il padre e la madre non può che passare per una simile conoscenza - sembra suggerire, con il suo film, l'agnostico regista polacco. La conoscenza della profonda imperfezione di chi ci ha messi al mondo, imperfezione non solo di soggetti e di persone, ma innanzitutto imperfezione d'amore, sul cui rogo bruciano molte delle nostre utopie.

*Lettera morta*

E allora, bruciare la lettera in cui è contenuto un segreto della madre sembra essere il modo più intenso per onorare sia il padre che la madre.

Un segreto della madre, infatti, non può mai coincidere con il segreto della figlia. Invece Michal, attraverso un sistema morboso di occultamenti e di sottintesi perpetrati intorno a quella lettera, aveva contribuito a trasformare un debole messaggio materno nel potente Messaggio della Madre. Ma qualsiasi sia il sapere della madre che costituisce il segreto della sua identità di donna, questo deve restare lettera morta per la figlia. Solo a una simile condizione una figlia può riuscire a tessere la propria storia: cioè la storia del suo desiderio; in ultima analisi, il proprio sapere segreto nella sua unicità, peculiarità e differenza. In un certo senso si potrebbe dedurre da questo racconto cinematografico che, perché ci sia rispetto del 4° Comandamento, è necessario che il possesso della madre, ovvero la Cosa materna, sia perduta, il che può accadere soltanto se la legge edipica riesce a funzionare. E perché essa funzioni bisogna che il padre individui tutta la delimitazione e l'impotenza del proprio posto. E questo film lo mostra magnificamente.

In altre parole, il genitore è *incertus* e ci resta. Può funzionare come padre solo a partire da questo dato simbolico nucleare.

In conclusione: *Onora il padre e la madre* significa vivi fino in fondo la tua vita e la tua morte che padre e madre ti hanno consentito di inaugurare con l'atto stesso della tua nascita. Allora la lettera misteriosa, da aprire dopo la morte della madre e, successivamente, dopo quella del padre, non è che la materializzazione di quel viatico simbolico attraverso il quale sono consentite al soggetto del desiderio la vita della propria vita e la

morte della propria morte. È giusto, quindi, che Anka l'abbia bruciata, perché, mentre l'esistenza materiale di quel messaggio lasciava supporre che la peculiarità delle sue origini fosse inquietante e misteriosa solo grazie al potere allusivo di un segreto prima o poi svelabile, la riduzione in fumo di quella lettera mai aperta liquidava una volta per tutte questa illusione. Lo svelamento del nostro destino non esiste: è solo dalle sue ceneri che nasciamo al mistero della nostra identità.

Anka, invero, è destinata - come ognuno - a una certa dose di insicurezza ontologica e di precarietà psicologica se vuole trovare la propria individuazione sessuale. Questo sembra l'unico onore che possa rendere al padre e alla madre.

### *In forma di enigma*

Abbiamo già accennato alla particolare posizione strutturale del titolo in ognuno dei dieci Decaloghi di Kieslowski. E certamente, dalla loro originale articolazione con la storia e con i modi di ogni film, abbiamo avuto e avremo ancora molto da imparare. Attraverso le parole del regista possiamo constatare la sostanziale arbitrarietà che ogni titolo ha rispetto al merito e al contenuto delle singole storie su cui si poggia.

«A essere sincero - sostiene Kieslowski - non ho seguito alcun criterio, ho voluto semplicemente raccontare dieci storie. Il loro nesso con i dieci comandamenti non è vincolante... Tutti i buoni libri possono essere in definitiva riportati ai dieci comandamenti... in sostanza ogni libro sulla natura umana ovvero metafisica è riconducibile a uno o più comandamenti. La stessa cosa vale per il teatro e le arti figurative perché quelle norme esistono e, al momento di parlare della nostra esistenza, finiamo per toccarle» (Kieslowski/Furdal, 1989). Non c'è un

rapporto di necessità, dunque, tra il comandamento e la storia, si potrebbero pensare anche abbinamenti alternativi. Tuttavia - continua il regista - «scrivendo le sceneggiature avevamo fatto in modo che un nesso, per quanto sottaciuto, velato, esistesse, ma non miravamo affatto alla semplice illustrazione.» (cfr. cap. 1). Dunque il rapporto che il film intrattiene con il comandamento relativo non è di contenuto, né ha funzioni prescrittive, riepilogative o consuntive rispetto alla vicenda in causa. Le funzioni che ha sono piuttosto maieutiche e produttive. E così i comandamenti incarnano non tanto il messaggio morale dei film di Kieslowski quanto il tratto significante di ognuno di essi. E, parlando di tratto significante, cerchiamo di sgombrare il campo dalle ipotesi di decrittazione moralistiche, per far largo al soggetto dell'etica, che in quanto soggetto alla parola e al desiderio, agisce e patisce il peccato, la colpa, il godimento, la sanzione e persino, a momenti, la felicità.

Fatta tale premessa non ci resta che andarla a verificare in questo quarto comandamento: *Onora il padre e la madre*. Di una prescrizione etica tanto potente la storia del film, il suo stile, il suo linguaggio sembrano decretare il fallimento secondo una sequenza di questo tipo: con la finzione di Anka, disonore alla verità; con la seduzione verso il padre, disonore al padre; con l'incenerimento della lettera, disonore alla madre.

Esiste, poi, una lettura diversa che, sfogliando per strati metapsicologici questa narrazione, ne cerca i nodi paradossali in cui sembra articolarsi la legge simbolica. Ma ricordavamo già nell' *Introduzione* come la legge simbolica - secondo lo psicanalista matematico Daniel Sibony - sebbene pretenda di offrire una coesione universale degli umani, escluda la possibilità di conformarsi a essa. E una simile lettura consente la messa in luce di alcuni raccordi semantici tra lo stile con cui

è stata narrata la storia e l'antiretorica che pure è immanente al quarto comandamento.

*Onora il padre e la madre*, infatti, non enfatizza tanto - già nell'esegesi teologica (Benecchi, 1994) - l'aspetto di soggezione del figlio verso i genitori, quanto piuttosto il contrario. Rendere onore al padre e alla madre viene inteso, in un'ottica più spregiudicata, come quell'atto di distinzione e di autonomia in virtù del quale un figlio realizza l'aspetto più fertile del desiderio di filiazione dei propri genitori. In tale desiderio, infatti, convive - accanto a una componente materno/paterna vorace e distruttiva, che tende a inglobare il figlio nella propria medesimezza - una forte aspirazione verso l'alterità della propria progenie e verso la sua differenza.

Tuttavia in questo Decalogo 4 è possibile osservare qualche cosa di più, usando il titolo come una carta significante che cade nel piatto, durante la partita estetica ed etica che stiamo giocando con il nostro autore. A questo film, infatti, corrisponde quasi per caso il quarto comandamento e non il sesto (*Non commettere atti impuri*) piuttosto che l'ottavo (*Non dire falsa testimonianza*) o il nono (*Non desiderare la donna d'altri*). Eppure, dopo averlo visto con questa carta in mano, il sistema di senso del film si coagula intorno a quei significanti - *Onora il padre e la madre* - offrendo dei tracciati di conoscenza magari imprevisi dallo stesso autore. Tutto ciò rende arbitrario, al pari del segno saussuriano, l'intero film di Kieslowski, consentendo - piuttosto che l'emersione di un soggetto morale o meglio moralistico - quella di un soggetto dell'inconscio. Così, mentre il soggetto morale ha la funzione di riempire il messaggio di senso, il soggetto dell'inconscio non aggiunge senso... che in forma di enigma.

Succede perciò che la lettera del quarto comandamento introduca nella peculiare trama del film un richiamo alla lettera

del messaggio materno (insomma alla lettera della madre, presa alla lettera): le parole «Per mia figlia Anka» e una busta chiusa; chiusa nella busta chiusa del padre con su scritto: «Da aprire dopo la mia morte».

Come fa Anka a onorare il padre e la madre?

Innanzitutto, affrancandosi dal desiderio inconscio della morte del padre. Morte che fino a quel momento rappresentava per lei la condizione necessaria all'apertura della busta misteriosa. Solo così potrà liberare la lettera della madre dall'interdizione paterna. Una volta libera dalla busta gialla che la contiene, questa lettera è in grado di devastare, con la sua sola presenza, la relativa armonia di Michal e Anka. Probabilmente a causa della lunga rimozione in cui si era trovata fino a quel momento e che, di colpo, in quel momento cadeva. Michal temeva che lì fosse testimoniata la sua impossibilità a diventare padre: insomma, il suo disonore paterno. È stato perciò necessario che la figlia cogliesse la 'lettera' del suo messaggio per uscire da questo vicolo cieco. Si trattava esplicitamente di una questione di vita o di morte: ciò che era scritto sulla busta («Da aprire dopo la mia morte») poneva le cose in questi termini.

Dunque, che fare? Dare un taglio al tormento dell'ambivalenza e ammettere l'enigma. Contemporaneamente Anka prende anche la madre alla lettera: «*Tu sei mia figlia*» sono le parole di sua madre, scritte nel più testuale 'Per mia figlia'. Tale segnalazione è sufficiente perché Anka sposti la madre dalla posizione di immaginaria vendicatrice a quella di madre simbolica del riconoscimento. Il solo fatto che la figlia abbia potuto operare un simile spostamento di registro riguardo alla valenza etica soggettiva della lettera interdetta basta per spingere Michal a sostenere peso e rinunce della propria autolegitimazione di padre.



Insomma, per il soggetto dell'inconscio di *Onora il padre e la madre*, il Messaggio Materno non esiste. Tuttavia se il padre, temendolo, lo fa esistere e soprattutto dominare finisce per essere condannato - proprio in quanto padre - alla rimozione.

### *Desiderio di taglio*

Nella prima parte del film, Michal e Anka si esibiscono in un gioco amoroso con l'acqua dove appare evidente quanto tra l'uno e l'altro echeggi una complicità immaginaria fondata su un annodamento reciproco di stampo fallico. Infatti, la relazione tra figlia e padre appare sostenuta da una mutua tensione, tutta rivolta all'evitamento del limite e della mancanza. All'evitamento di quella mancanza fondamentale in virtù della quale, tra padre e figlia, l'oggetto del desiderio non è che in lacuna e in difetto.

Del resto utilizzando l'espedito della Finzione nonché esercitando le pressioni più o meno occulte della Padronanza, Michal e Anka cercano di nascondersi l'un l'altro in quale misura la questione delle origini e quella del riconoscimento scavino un vuoto e segnalino un mistero nella costituzione delle loro rispettive identità. Così, ognuno di loro intrattiene una relazione di controllo onnipotente con quella busta chiusa che è, per ciascuno dei due, insieme una condanna e una chimera.

Nella seconda parte del film emerge - come in ognuno dei Decaloghi di Kieslowski - la potenza deflagrante del tentativo di rendere possibile l'impossibile. L'impossibile è, infatti, quella dimensione del *reale* intorno a cui il soggetto gira e, per lo più, gira a vuoto. E in questo caso indichiamo, con il termine di 'impossibile', quel fantasma di rivelazione, che si stringe come un nodo attorno al feticcio della lettera chiusa. Con fantasma

di rivelazione ci riferiamo agli oscuri auspici e alle profetiche anticipazioni che avvolgono il messaggio incognito, nascosto quanto esibito, del padre e della madre.

Allora: sia che la potente utopia di una Verità delle origini dilaghi, annullando ogni dimensione di mistero; sia che il presunto Dogma della lettera azzeri ogni radice enigmatica del soggetto; sia, infine, che il potere dell'assenza e della morte invada lo spazio vitale dei due protagonisti; si tratta sempre della Cosa materna di cui è impossibile dire o predicare alcunché.

E così gli sconfinamenti dall'impossibile sono, in questa storia, individuabili in almeno tre aree diverse: nell'area della Verità, dove restano irrisorie parvenze di parola e di senso; nell'area del Dogma, dove i misteri si dissolvono e le intermittenze del cuore spariscono; analogamente, nella vertigine dell'Assenza, dove la perdita lascia sussistere pochi lampi di corporea presenza. Spadroneggia, così, la Cosa materna.

In altre parole, Anka decide, in nome del vicolo cieco della Madre, di sposare immediatamente un uomo che non ama. Lo fa, sotto l'egida del Dogma materno che possiede la chiave con cui annullare, in qualsiasi momento, la paternità. A sua volta Michal cade nel buco onnipotente dell'Assenza: allora mena le mani e tira calci come un automa. Il bianco abbagliante di una canoa entra in scena e - sostenuta da un uomo senza sembiante - la riempie proprio nel momento in cui Anka sta per tagliare la busta della madre. Si tratta di una losanga asimmetrica che si limita a disegnare sullo schermo quattro polarità enigmatiche e inquietanti.

Solo dopo sapremo che Anka, in seguito a questa visione, si asterrà dal compiere l'atto di svelamento quasi ne avesse colto, proprio in quell'attimo, l'impossibilità ovvero l'inutilità fondamentale per la sua anima. Mentre tagliare la busta del padre significava dare un taglio al ricatto sulle origini e allentare la

saldatura immaginaria con lui, viceversa tagliare la busta della madre sarebbe equivalso a rendere invadente l'assenza, saturando così i vuoti della mancanza.

Lo sprofondamento di padre e figlia nell'angoscia mette bene in scena - nella terza fase del film - come la fantasia di riuscire a toccare la verità della madre sia, al tempo stesso, una tentazione irrinunciabile non meno che un'esperienza insoffribile.

A questo punto il film si apre alla quarta fase. La triangolazione immaginaria costruita intorno al polo fallico dell'evitamento della mancanza, una volta subito il taglio inferto da Anka, si articola in un altro polo ovvero fa quadrato intorno alla componente simbolica dell'insufficienza e del vuoto. Si tratta dell'unico spazio psichico in cui è possibile l'iscrizione del desiderio e della parola. Insomma, il triangolo della complicità fa quadrato intorno al vuoto scavato dalla lettera materna, una volta accettato che quest'ultima rimanga sconosciuta.

La magia e la logica dell'assenza cominciano a funzionare. Altrettanto accade al desiderio incestuoso di Anka, che riesce a perdersi nel mistero delle origini. È questo il mistero che le consentirà, forse, di trovarsi. Mentre il desiderio incestuoso del padre - straripato, prima, per eccessiva approssimazione alla verità materna tanto auspicata e temuta - confluisce, poi, negli argini di un intenso e difficile desiderio paterno. Si tratta, in questa quadratura dei triangoli, dello spazio dell'oggetto perduto, di quell'oggetto che è perduto proprio per il fatto di non essere stato posseduto mai. Tale spazio emerge nel film nel momento in cui Anka ammette di non aver aperto la lettera e di ignorarne la verità. Perciò la verità, che fino ad allora vantava di tenere in pugno, altro non era che quella dose di verità perduta, mai posseduta ... mai.

Simultaneamente a quando Anka fa questa ammissione al padre, l'uomo con la canoa passa di nuovo. Ma per noi quel-

l'immagine, dal punto di vista logico e metapsicologico, non è più la stessa. Che cosa è accaduto? È la bianca losanga della canoa a trovarsi ferita, adesso.

Sebbene il suo candore sia intatto e la sua geometria la stessa, l'assolutezza con cui si staglia nello spazio è ancora più essenziale perché ha subito quello che vorrei definire il taglio trasversale della mancanza. Si tratta di un taglio che spezza la saldatura fallica e introduce, nell'integrità e nella invulnerabilità dell'Oggetto originario, un elemento di apertura e di contaminazione.

#### *A onor del vero*

In conclusione, il Decalogo 4 di K. Kieslowski si chiude intorno a un significante che brucia. L'incognita dell'inconscio emerge proprio nell'atto stesso di significarsi.

*Onora il padre e la madre* per Michal corrisponde alla lettera di un fuoco che ancora gli brucia: 'La lettera (mi) brucia'. Così Michal viene sorpreso dal suo stesso enigma, col quale del resto non potrà far altro che continuare a vivere: 'è lui o non è lui il padre di quella figlia?'. In verità, una barriera resiste al senso e divide, dal corpo semantico delle significazioni, i significanti dell'inconscio. Quanto a noi, lasciamo nell'ultima inquadratura Michal davanti al fuoco; mentre incenerisce, con quella lettera, ciò che in lui arde ancora invano.

*Onora il padre e la madre* per quella donna morta corrisponde alla lettera di un fuoco che va oltre la sua stessa scomparsa. Un fuoco d'amore e di odio, una fiamma che fa migrare la sua anima senza darle pace: 'La lettera (vi) bruci!'. Arde in questo messaggio l'eco di un altro enigma: l'enigma di ciò che brucia il cuore di una madre.

*Onora il padre e la madre* per Anka è la materializzazione significativa o meglio la lettera della sua brama di essere: 'Brucio (per) la lettera'. In altri termini: 'Brucio per la lettera che racchiude il segreto della mia identità'. La lettera dell'identità, a dire il vero, non è che la cenere del desiderio incestuoso: un desiderio irrealizzabile che compie la sua mutazione, lasciando nelle mani di ciascuno soltanto incognite con cui rendere onore alla stirpe e ai padri.

*Onora il padre e la madre* è 'la lettera' di Decalogo 4. In essa si trova scritto che il peso simbolico delle origini non è che il nostro mistero più immanente. E perciò tutto il parlare che ne facciamo tesse ogni nostra storia con il fumo.

*Riferimenti bibliografici*

Benecchi V., 1994

*I dieci comandamenti: avventura di libertà*, Torino, Claudiana

Castoriadis-Aulagnier P., 1976

*Le droit au secret: condition pour pouvoir penser*, in *Du secret, Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 14, pp. 141-157

D'Agostini P., 1990

*Decalogo 4: Rapporto genitori e figli*, in *Rivista del Cinematografo*, n.5

Kieslowski K./Furdal M., 1989

*Perché siamo qui?* in: Furdal M., Turigliatto R. (a cura di), *Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, pp. 13-35

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo* (Decalogo IV), Torino, Einaudi

Lacan J., 1995

*Ecrits: Le Séminaire sur la Lettre volée* Paris, Seuil, 1966 (trad. it. *Scritti: Il seminario su La lettera rubata*, Torino, Einaudi, 1974)

Lemoine Luccioni E., 1976

*Il taglio femminile*, Roma, Edizioni delle Donne

Ricci G., 1996

*L'angelo artificiale* in Fiumanò M. (a cura di), *L'immacolata fecondazione*, Milano, La Tartaruga

Ripa di Meana G., 1979

*Madri e figli nel doppio specchio della sessualità* in *Maria, Medea e le altre*, Roma, Lerici

Rosolato G., 1976

*Le non-dit*, in Du secret, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 14, pp. 5-26

Sibony D., 1985

*Jouissances du dire*, Paris, Grasset

## 5. ANGELO STERMINATORE

### *Non uccidere*

#### *La storia*

**J**acek e Piotr sono i due protagonisti di questo Decalogo 5.

Piotr è un giovane avvocato alle prime armi, dedito a vanitose utopie sull'equità e la buona coscienza. Diventa per caso l'avvocato difensore di Jacek, un giovanissimo sbandato che cupamente attraversa il mondo disseminandolo di delitti fino al compimento di un grande assassinio finale. Piotr è palesemente un ragazzo buono e generoso. Come tale, quindi, è contro la pena di morte e per la prevenzione del delitto. Per questo combatte, con passione fanatica, sorprendendo persino il suo giovane cliente, il quale assiste a ciò che gli capita quasi intontito di paura, nonché prigioniero di un'autarchia irrimediabile.

Jacek ha compiuto un delitto senza movente. Con accanimento ha infierito sul corpo violato di una vittima qualunque. Con furia incontenibile gli ha tolto fino all'ultimo barlume di vita. Piotr fallisce la sua causa e Jacek viene condannato all'impiccagione. Ma prima di morire consegna al suo avvocato qualche spunto di autobiografia: una sorellina uccisa da un suo amico, per caso; un rimorso pungente; una sepoltura accanto al padre. Niente di più.

Il boia e i suoi aiutanti organizzano meticolosamente la sua soppressione... *à bout de souffle*, come si conviene. Jacek, come chi avesse ancora qualche speranza, ha orrore di morire. E



Tavola 5



«Il quinto comandamento: non uccidere»

«Quinto comandamento: non uccidere!», si ribadisce sia sul bordo superiore sia sul cartiglio dell'angelo. A sinistra sono raffigurati dei pellegrini e viandanti protetti dai pericoli e dagli assalti. A destra, invece, in una scena molto tesa, si vede un uomo pugnalare un altro, mentre con veemenza un personaggio sta calando una specie di scimitarra su un uomo seduto davanti a un forziere chiuso da un lucchetto. Esplicito il consiglio diabolico presente nel cartiglio che fa balenare per questa via violenta la possibilità di "diventare presto ricco".

Piotr, come chi avesse ancora troppe illusioni, ha orrore di veder fallire il proprio ideale di equità: la propria utopia di giustizia.

### *Un'efferata innocenza*

«La pena è una forma di vendetta, se mira a vendicare il male e non a prevenire il delitto» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994) - con queste parole inizia Decalogo 5 di Krzysztof Kieslowski. E da queste parole nasce un giovane avvocato, pieno di speranze e di ideali di equità. Si tratta della sua tesi di specializzazione, quella con cui verrà ammesso nel *pantheon* dei difensori della Legge. Crediamo che un simile esordio non sia né casuale, né ideologico. Non pensiamo che Kieslowski abbia tentato di salvare la propria coscienza, declinando subito la forma migliore della verità. Ci sembra piuttosto che, attraverso questo film, proponga di nuovo una lettura scettica, una lettura agnostica del Bene e del Male.

Il Bene e il Male: da entrambi erompe un'utopia. Entrambi sono impossibili. L'essere umano non può fare a meno di inventarli, provarli, innestarli: non c'è scampo.

Il film, invero, non comincia con l'immagine di Piotr che parla, esprimendo questi concetti, ma il suo attacco consiste, piuttosto, nel suono di una voce che attraversa spazi vuoti di tribunale: *vox clamantis in deserto*. Insomma Piotr (uno dei nostri due protagonisti), all'inizio del film, in quanto tale non esiste: non è che un discorso vagante attraverso le articolazioni della Legge. Un discorso che declina una delle possibili opzioni dell'uomo di fronte a quella che gli appare l'iniquità fondamentale dell'esistere: la propria morte. Sì, la propria morte ... non la morte. E questo è uno spunto indispensabile per comprendere ciò a cui stiamo assistendo. Appena Piotr finisce di parla-

re - e salta agli occhi la sua puntigliosa giovinezza - compare un altro ragazzo, un tetro adolescente, una figura virginale di angelo sterminatore. Si aggira per la strada con addosso un'inquietudine strana, senza dolcezza, con un solo sinistro sorriso.

A lato di questo suo peregrinare compaiono figure qualunque, tra cui quella di un tassista, un uomo piuttosto rozzo, di una crudeltà piuttosto umana. Si tratta di tre personaggi che si ignorano - avvocato, ragazzo, tassista - e che, tra poco, determineranno l'uno il destino dell'altro. «Gli individui sono legati gli uni agli altri da fili invisibili» dichiara Kieslowski in un'intervista (Niogret, 1988). E secondo noi questi fili tessono, intrecciandosi, trame di enigmi e di latenze pulsionali in cui restano invischiate le più salutari trasgressioni e i più malsani adattamenti. Così Jacek si trascina per la città con quella smorfia di indifferenza che solo un sadismo pertinace e ottuso riesce a incollare su un volto. Sul volto di chi non ha nulla da domandare, proprio nulla. Jacek, infatti, si muove nello spazio come una creatura sradicata da ogni iscrizione simbolica, da ogni plausibile legge di parola che sia in grado di significarlo o di farsi significare da lui. Gli altri per Jacek non sono che dei birilli da buttar giù o allentando uno spintone (come per il giovane al gabinetto) o schiccherando come una biglia un sasso dall'alto di un cavalcavia oppure fiondando sul muso di una bambina la bava di un bigné.

Nasce così - in tempi precedenti alla lugubre emulazione nostrana - il ferale giochetto dei sassi scagliati sull'autostrada che sembra offrire il piacere acuto di uccidere. Le macchine cozzano, magari qualcuno ne muore e lui, Jacek, ne ha un intenso brivido di piacere e poi prosegue il cammino dal quale appare estraniato, assente.

E improvvisamente, muto e determinato, attua un vero e proprio massacro. Massacra un tale che, nella micro-viltà della

sua esistenza, mostra di esperire un attaccamento caparbio sia alla vita che agli altri. L'angelo sterminatore infierisce su di lui in modo incontenente e spietato. Cionondimeno gli resta attaccata addosso una specie di stupefacente candore.

Perciò anche chi odia la pena capitale come farebbe a non desiderare la soppressione di questo assassino, il quale ci induce ad amare, nella maschera del suo candore, la macabra insensatezza dell'uccidere? Siamo abituati nel nostro tempo allo spettacolo di morti violente e a quello di morti violate, eppure la sanguinaria fantasmagoria dell'assassinio di Jacek riesce a sfiorare nello spettatore la corda dell'angoscia, facendolo precipitare - in una sorta di anti-catarsi - sulla corda del boia. Mentre uccide la sua vittima, Jacek è abitato dal Male, il Male puro sembra spadroneggiare su di lui, lasciando a lui - schiavo della perfezione del Male - l'innocenza, o meglio l'efferatezza dell'innocenza. È, infatti, proprio la sua assenza di domande, la sua smorfiosa indifferenza che, persistendo nell'atto omicida, segnano questo giovane di una fondamentale irresponsabilità, quasi di un'archetipica incontaminazione. Rispetto ad essa chi osserva non può che sentirsi travolto da un eccesso di *reale*, se *reale* è quanto dell'inconscio abitualmente tace oppure colma la realtà di insostenibili parvenze.

Pensiamo a Meursault, lo straniero (Camus, 1965), un altro assassino incolpevole che non riesce a spiegare nulla né del senso né del non senso del proprio crimine. E allora gli altri lo condannano senza riserve, senza comprenderne il movente, senza individuarne la malvagità o il cinismo, vinti piuttosto, anche in questo caso, dall'innocenza che il Male lascia albergare in lui. Ecco che dopo averci fatto delibare la carneficina perpetrata da Jacek, Kieslowski ci fa distillare i rituali del castigo da parte della legge: una legge anch'essa efferata e incolpevole, la legge del trionfo del Bene sul Male.

Vediamo allora il giovane Piotr, avvocato idealista, assorbire la colpa del delitto in una sorta di delirio di bontà e di giustizia in cui sia le sue illusioni che il fallimento della sua arringa si esaltano e si cronicizzano. Quando Piotr piange e vomita la sua indignazione furente - nell'ultima scena di Decalogo 5 - abbiamo l'impressione di una caduta di stile da parte del regista dell'asciuttezza e del disincanto. Pensiamo, difatti, che se lo spettatore avesse visto questo film sconcertante solo per liquidare la propria sorpresa nell'indignazione, identificandosi con l'eroe buono e sconfitto avrebbe faticato, inutilmente, troppo. D'altronde: soffermandosi sulla crudezza di quel corpo ciondolante dal cappio della legalità avrebbe forse potuto cogliere *l'oltre* di ogni utopia del Bene e del Male?

### *Terra bruciata*

Leggiamo queste righe di Sigmund Freud, tratte da *L'avvenire di un'illusione*: «I critici persistono nel definire profondamente religioso un uomo che ceda al sentimento della piccolezza e dell'impotenza umane di fronte all'universo, benché il sentimento che costituisce l'essenza della religiosità non sia questo, ma solo il passo immediatamente successivo, e cioè la reazione che cerca un rimedio contro tale sentimento. Chi non procede oltre, chi umilmente si rassegna alla parte insignificante dell'uomo nel vasto mondo, costui è davvero irreligioso nel più vero significato della parola» (Freud, 1927). Riflettendo sulle parole contenute in questo brano, potremmo definire Decalogo 5 un film laico, poiché presenta una storia dannata e inconsolabile. Del resto Decalogo 5 squaderna un intreccio di straordinaria attualità per un mondo come il nostro che si barcamena tra le seduzioni più complesse della giustizia e dell'ini-

quità, nonché tra le soluzioni più ambigue della trasgressione e della Legge.

Il nostro paese, per esempio - destabilizzato da una lunga e sommersa pratica del crimine - non ha, al culmine delle sue sanzioni, la pena di morte. Eppure sebbene non ci sia pena di morte, di un *delirio di pena* certo sta soffrendo. Infatti è possibile constatare che: quando i Giudici godono non c'è equità. Nel godimento, infatti, si determina uno pseudo funzionamento, perché nel puro *trionfo* della legge rischia di dissolversi lo spirito etico della legalità. In altri termini, ci domandiamo: può la Legge lasciar filtrare nelle proprie arterie contraddizione e ombra? Oppure l'utopia della legalità - anche senza pena di morte - può essere in grado di uccidere?

Osserviamo come fin dall'inizio di Decalogo 5 la dimensione della vendetta sia idealmente identificata con la condanna alla pena capitale. Tuttavia, quest'ultima, assumendo di fatto valenze piuttosto tecnicistiche che morbose, si ostenta come un atto neutro, indifferente e burocraticamente irresponsabile. Così, nella parte finale del film, vacillano le schematizzazioni ideologiche che potrebbero farci leggere l'intera sequenza dell'esecuzione attraverso il *pathos* delle nostre certezze morali e del nostro sdegno. Viceversa, le due finestre aperte sull'uccidere - appaiate come sono da un'omissione descrittiva non trascurabile (come quella del processo, della requisitoria e della condanna) - consentono di esplorare un orizzonte etico tutt'altro che scontato. «Non ero interessato al processo in se stesso - ammette Kieslowski - Sappiamo tutto quello che possono dire l'avvocato o il pubblico ministero e quale sarà la sentenza. Sono interessato a tutto ciò che si trova dietro le quinte del delitto, nell'animo umano» (Niogret, 1988). Il tema dell'assassinio è tema di colpa e di vendetta. Jacek sembra irresistibilmente at-

tratto dalla voglia di distruzione. *Deve* essere crudele. *Gode* del male dell'altro.

Questo è il film del godimento: quello di Jacek e quello della Legge.

Dopo che il suo amico, ubriaco insieme a lui, ha ucciso la sorellina, Jacek ha perduto ogni contatto con la legge simbolica del limite e della castrazione. L'annientamento della sorella gli ha fatto godere il terrore dell'impossibile. Il tabù si è spezzato. L'impossibile è diventato una sorta di calamita per lui. Ne è rimasto attratto senza limiti.

Piotr, il giovane avvocato, è un'anima bella. Retorico, è un eroe che fino all'ultimo chiede al Padre (il Giudice) riconoscimento e legittimazione. Infine vomita il proprio disappunto alterandosi in parole troppo imprecise da apparire decisamente enfatiche, tese soltanto a suggestionare lo spettatore in modo piuttosto viscerale ed espulsivo.

Possiamo supporre, facendo uso di una certa ermeneutica psicanalitica, che Jacek uccida nel tassista un padre vigliacco e seduttore. E con una simile supposizione probabilmente coglieremmo alcune sfumature della verità del suo atto. Eppure, nel suo complesso, una versione del genere ci fuorvierebbe rispetto alla peculiare tensione sintomatica, ovvero segnica, di questa storia d'anima. Ma che cosa è quell'ottusa indifferenza al Male, quel livido gusto di compiere atti crudeli, che sembra dominare questo ragazzo triste e desolato? Che cosa gli capita quando infierisce, senza un barlume di resipiscenza, su quell'uomo mediamente crudele e vigliacco che è il tassista, il quale per puro caso diventa la vittima del suo tetro sadismo? Sembra che Jacek non conosca nessun tipo di limite alla propria malinconica ferocia. Sembra attratto dal gioco onnipotente di fare qualunque carognata, qualsiasi infamia. Eppure, forte incombe

su di noi il senso di una sua qualche tenerezza, di un suo certo desiderio di pace.

Dice Kieslowski, a proposito del particolare compito di questo attore: «Il ruolo di Jacek è molto difficile da interpretare, perché deve rappresentare due personaggi diversi: *chi uccide* e, successivamente, *chi è ucciso*» (Tessier, 1988). Ma - aggiungerei noi - i personaggi sono tre. Deve interpretare anche *chi ha ucciso*. Chi ha ucciso, infatti, è altro da chi uccide: la sua maschera soffre di un profondo anacronismo rispetto a chi (sia pure lui stesso) nell'atto di uccidere gode di una contemporaneità orgasmica tale da far terra bruciata di tutto: della vittima, del carnefice, della memoria e del tempo. Cionondimeno quel che appare evidente è che, in questo momento della vita di Jacek, tutto è diventato possibile. A lui sembra di poter afferrare l'Essenza di ciò che è perduto per sempre ovvero di potersi impadronire di quanto non si può raggiungere e che lui, invece, amministra con tragica disinvoltura. Si tratta del godimento supremo che deriva dall'effrazione delle interdizioni inconscie basilari della vita etica soggettiva: le interdizioni dell'incesto e del fratricidio. L'omicidio colposo della sorella, per un perverso gioco di specchi, sembra esserglisi ritorto contro come la realizzazione di un crimine fraterno inconsciamente desiderato. Questo evento scatena in Jacek un'insaziabile sete di vendetta e, insieme, un'identificazione incompressibile con il Male, con il desiderio di male. 'Se ho potuto uccidere la mia adorata sorellina - sembra dire la sua muta determinazione a distruggere e a distruggersi - tutto (mi) è possibile realizzare'. E così, quasi un automa, diffonde morte con la furia di un missionario di morte, che sta simultaneamente morendo di pena. Morendo di una punizione e di un dolore insidiosi e ostinati che semplicemente lo minano onticamente, senza mai trasformarsi in segno o in parola.



Quel sasso ferale gettato dal cavalcavia, con un gesto minimo e *innocente*, racconta con straordinaria precisione che cosa vuol dire la fine di quella legge simbolica che è argine al godimento dell'Altro ovvero all'altro godimento, di stanza in noi come il nostro godimento più segreto e alienante.

### *A morte*

Tuttavia, nelle ultime ore di vita, articola un'unica singolare domanda. Ma la articolerà soltanto quando qualcuno l'avrà potuto chiamare per nome. Quel *flatus vocis*, il nome, il proprio nome - che iscrive il soggetto nella sua storia significante, nel suo sistema di significazione - sembra incrinare la saldatura autarchica di Jacek, consentendogli di dare al godimento la forma di una domanda. «Chiedo di essere sepolto accanto a mio padre e a mia sorella, desidero prendere il posto di mia madre nella sepoltura ...» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994).

Qual è, dunque, la domanda inconscia che si trova compitata in queste parole di Jacek? Sì, compitata e non svelata: è importante distinguere. L'inconscio va preso alla lettera, non offre verità rivelate a cui sia consentito l'accesso. Ciò che è inaccessibile affiora solo per abbagli e svanisce, inghiottito nel mistero che forgia la parola del soggetto. Dunque qual è la domanda inconscia che si trova compitata nelle parole di Jacek? Presumibilmente è la stessa che taceva nel suo atto omicida, relegata nell'*esclusione*, rigettata dal dilagare della pulsione di morte soddisfatta. Jacek, probabilmente divorato dall'onnipotenza della madre, vuole toglierle il letto di morte: «desidero prendere il posto di mia madre nella sepoltura» (*ibidem*). Non ha potuto trovare in vita né le forme né le fantasie del desiderio edipico che lo avrebbero attratto verso l'incesto ... naturalmen-

te, anche se invano. Così, solo anticipando la madre nella morte, Jacek immagina di affrancarsi dalla potenza del proprio desiderio tirannico e raggiungere, innocente, il cadavere di un padre privo di funzione paterna. Del resto, la scelta del tassista come obiettivo dell'atto omicida non si può intendere se trascuriamo la scena dello sguardo libidinoso di quest'uomo sulla fanciullina ancheggiante, già adocchiata da Jacek come un corpo desiderabile. Il tassista sembra incarnare per Jacek il padre mitologico dell'orda, una sorta di padre-primigenio rispetto al quale lui non ha barriere e, quindi, ne viene travolto. Il modo in cui Jacek si aggira urtando gli altri, come se fossero trasparenti, segnala in lui la rilevante lacuna di un elementare sistema di regolazioni simboliche. Regolazioni simboliche tali da consentirgli di amministrare i soprassalti pulsionali della sua età e della sua storia.

Allora - di fronte al corpo di un uomo, la cui morbosa volgarità si trova a coincidere con le sue fantasie inconsce più violente e sfrenate - Jacek, intimamente privo di un corpo simbolico di riferimento, si riappropria dell'Altro come se gli fosse possibile l'impossibile. La frattura psicotica che lo spezza fa sì che il fanciullo Jacek si trovi inondato dagli aspetti inarticolabili del proprio desiderio inconscio, nonché dall'irruzione di un godimento originario anteriore a ogni legge.

Queste riflessioni ci rammentano il mito freudiano della divorazione del padre da parte dei figli. Si tratta di un evento psichico primordiale al di qua di ogni sanzione e di ogni colpa. Un evento fondante della peculiare struttura del soggetto umano, in quanto soggetto *di* parola e soggetto *alla* parola. Infatti, se la virulenza del pasto totemico, col godimento estremo dei figli assassini, solca la memoria inconscia di ciascuno di noi in modo irriducibile, spetterà proprio al linguaggio e alla

parola l'amministrazione dell'oblio. Figure e forme di parola articolano per il soggetto le orme di quell'orgia.

La legge è il contrario del godimento come lo è il piacere. Quest'ultimo mira al silenzio del dolore e alla pace delle tempeste pulsionali. È opera di mediazione il piacere, come la legge: il godimento, no.

Il godimento stride, eppure verso di esso permane in ciascuno di noi un'attrazione incontenibile. Solo la legge del desiderio, con le diverse figure della sua insoddisfazione (sintomi, fantasmi, incubi), è in grado di contrastare la reificazione alluvionale del godimento. Di una simile reificazione sono protagonisti supremi il dolore più crudele e la più cinica indifferenza.

E allora pensiamo a quel corpo, ucciso *brano a brano*. Ucciso meticolosamente allo scopo di azzerarne qualsiasi risorsa vitale e, al contempo, di afferrarne la vita appropriandosene. Del resto, se pensiamo al corpo del suo assassino - proprio di quell'assassino lì che abbiamo sotto gli occhi - mentre si accanisce nell'impresa, ci accorgeremo che il suo stesso corpo non gli appartiene di più di quanto non gli appartenga quello della sua vittima. Lo Jacek che gode del corpo dell'altro aizza una furia da cui in verità è sostanzialmente alienato, remoto. Insomma, lui è già cadavere prima che l'altro sia morto. E, quando lo vediamo penzolare dalla corda del boia, Jacek si trova alienato ulteriormente dal suo delitto di cui paradossalmente non è stato l'autore, bensì la marionetta, il servo. Ecco perché ci sembra di veder punire a morte un innocente.

### *Per nome*

Jacek comincia a confidare un po' della sua storia e della sua pena, solo quando viene chiamato da Piotr per nome. Il

nome: indice inconfondibile delle risonanze simboliche del soggetto, significante individuatore che lo designa proprio grazie alla leggerezza del suo non-senso. Imprevedibilmente Jacek si trova iscritto nel tessuto significante e nel sistema di inferenze della sua parentela che, con l'uccisione della sorellina, sembrava in modo definitivo lacerato. Ogni appartenenza simbolica si era spezzata e il ragazzo vagava senza più filiazione né nome. Il presunto fratricidio, in quanto violazione di un tabù fondamentale, finisce per affacciarsi su un vuoto di appartenenza simbolica che, nel destino psichico di questo giovane uomo, va ritenuto evidentemente strutturale. Per concludere, nel momento in cui qualcosa della sua fondazione soggettiva diventa possibile nonostante tutto - grazie a un appello imprevisto, a una designazione, al nome - si può verificare una sorta di ribaltamento della situazione. Solo allora il giovane assassino sente affiorare la dimensione della colpa e della pena che erano in lui, fino a quel momento, sorprendentemente assenti.

L'angelo sterminatore - tiranneggiato da un inconscio senza linguaggio e senza nome - mentre metteva in scena lo spettacolo aberrante del godimento, faceva presa sulla pulsione di morte dello spettatore.

E quest'ultimo rischiava di appagare, per identificazione con quella crudeltà virgineale, un desiderio inconscio impronunciabile e insospettabile: il desiderio di uccidere. Tuttavia Jacek, una volta diventato un soggetto *di* colpa, soggetto *alla* colpa, si iscrive nella filiazione attraverso l'imputazione e la caduta. E nel momento in cui la legalità lo uccide, uccide insieme a lui la possibilità stessa della parola. La parola, del resto, non è affidata soltanto alla comunicazione, ma vive e opera anche nella deriva.

### *Il segno di Caino*

« ...Kant è del parere di Sade. - scrive Lacan - Infatti, per raggiungere assolutamente *das Ding*, per aprire tutte le chiuse del desiderio, che cos'è che Sade ci mostra all'orizzonte? Essenzialmente, il dolore. Il dolore altrui, come pure il dolore proprio del soggetto, che sono infatti in tal caso una sola e medesima cosa. L'estremo del piacere, nella misura in cui consiste nel forzare l'accesso alla Cosa, non possiamo sopportarlo...» (Lacan, 1959-60). Dunque estremo piacere e dolore si configurano come le polarità tra cui si articola il rapporto dialettico del desiderio con la legge e con la pena.

Ma che cos'è la pena se non pena di morte? Proponiamoci un simile interrogativo, piuttosto per comprendere che per rispondere. La condanna a morire ognuno la sente acutamente più di una volta nel corso della vita e, almeno una volta, è capitato a molti di ricusare con orrore e stordimento un desiderio impronunciabile e morboso: il desiderio di uccidere. È la condanna a vivere a contrastare il desiderio di Male, fatalmente insito in ogni uomo dabbene. Accade, peraltro, che la condanna a morte esprima tutta la sua forza esemplare non tanto nell'abolizione del reo quanto nel trionfo dell'atto di uccidere. Lo vediamo nel film di Kieslowski e ci sconcerta.

Non è la fine di Jacek il problema più sorprendente, ma quel rituale omicida meccanico che viene perpetrato nel paradosso di ottemperare al quinto comandamento. Ovvero la legge uccide proprio in nome della legge morale che impone di *Non uccidere*. Ci accorgiamo così di come la legge, al pari del singolo soggetto, si collochi anch'essa al di là del principio di piacere. Pure la legge si trova a subire i limiti che le vengono imposti dalla sua essenziale e costitutiva insufficienza. Ma se la legge uccide vuol dire che la legge si assume una parola come ultima

operando una vera e propria perversione del sistema significante, dall'apertura del quale ogni essere umano ricava la propria alterità ossia la sua indispensabile struttura di alienazione. I significanti della legge articolati nella sentenza dovrebbero funzionare come dei rilanci, iscritti all'interno di un processo di significazione aperto e inconcluso. Viceversa la chiusura senza echi del sistema significante finisce per coagulare senso ovvero per produrre significati univoci e imm modificabili. Di questo eccesso di senso la condanna a morte sembra configurarsi come un esito. Così sull'imputato grava il *peso semantico* della pena. E da un simile peso non c'è scampo. Ogni risonanza significativa - implicita nell'altra morte di cui non ci è dato sapere né il come né il quando - viene spazzata via, privando il soggetto della possibilità di significare, a suo modo, i diversi fantasmi della sanzione e del riscatto.

Leggiamo le righe che Camus dedica poeticamente all'argomento, nello *Straniero*: «Non so quante volte mi sono chiesto se esistono esempi di condannati a morte che siano sfuggiti al meccanismo implacabile... Avrei magari saputo che almeno in un caso la ruota si era fermata, che in quel precipitare irresistibile, una sola volta, il caso e la fortuna avevano cambiato qualcosa. Una volta! In fondo credo che questo mi sarebbe bastato: il mio cuore avrebbe fatto il resto... Quello che contava allora per me era una possibilità di evasione, un salto fuori dal rito implacabile, una folle corsa che offrisse tutte le possibilità della speranza. Naturalmente questa speranza era di essere freddati all'angolo di strada, in piena corsa, da un colpo di rivoltella... Malgrado la mia buona volontà, non potevo accettare questa certezza insolente. Perché insomma c'era una sproporzione ridicola fra il verdetto che l'aveva creata e il suo svolgersi imperturbabile a partire dal momento in cui quel verdetto veniva pronunciato... Riflettendo bene, considerando le cose con

calma, constatavo che il difetto della ghigliottina è che non esiste nessuna possibilità di salvarsi, assolutamente nessuna... Se per un caso straordinario la macchina fallisse il colpo, si ricomincia da capo. E così... il condannato deve desiderare egli stesso il buon funzionamento della macchina... insomma è obbligato a collaborarvi moralmente. È nel suo interesse che tutto funzioni senza intoppi» (Camus, 1965).

Ricordiamo che non appena ha ucciso il fratello, Caino comincia a temere la vendetta della gente e sembra quasi giustificarla o comprenderla.

Ma Dio, per difenderlo dalla ritorsione, lo segna: «E l'Eterno mise un segno su Caino, affinché nessuno, trovandolo, lo uccidesse» (*Genesi*, 4/2-16). Quale sarà il segno di Caino, quel segno che, nello stesso momento in cui lo proteggerà dalla vendetta, lo renderà riconoscibile per la sua colpa? Questo emblema distinguerà Caino tra gli altri come uomo, ovvero come animale etico, cioè soggetto all'ambivalenza e alla legge dell'Altro, del proprio inconscio. Il segno di Caino è il suo sintomo e il nostro: è ciò che ne attesta la divisione e il dramma. Gli dice il Signore: « ...Se fai bene non rialzerai tu il volto? ma, se fai male, il peccato sta spiandoti alla porta, e i suoi desideri son vòlti a te; ma tu lo puoi dominare!» (*ibidem*). Dunque Caino è un soggetto diviso, diviso tra il timore della pena e le seduzioni del desiderio inconscio: quel desiderio al di là del principio di piacere che è desiderio di uccidere il fratello. Per il suo delitto non può essere ucciso, a sua volta. Chi lo ucciderà pagherà sette volte il suo crimine... scatenerà la vendetta di Dio.

Ma perché risparmiare Caino? Perché uccidere Caino significherebbe sostenere, con la potenza di un atto, che l'essere umano sia individuabile malgrado il proprio inconscio. Il soggetto dell'inconscio, infatti, non si può annientare: vendicarsi di Caino sarebbe, prima ancora che un atto crudele, un atto

mancato. Ammazzarlo per vendicare il suo delitto, significherebbe credere di poter liquidare, attraverso la morte del colpevole, la colpa. Ma il soggetto umano non può affidare alla vendetta dell'altro la risoluzione delle ferali tempeste con cui lo attraversa la pulsione di morte. Vivo, Caino resta un disabitante, un soggetto che si aggira nel mondo come testimone di un segno altro, del segno che fonda qualunque soggettività: il segno dell'Altro.

### *Un tragico volo*

Per comprendere almeno qualche elemento della storia di Jacek non ci resta che far fede di quei pochi spunti di confidenza affidati a Piotr, l'avvocato, poco prima di morire. In realtà a noi non interessa tanto ricostruire una biografia di questo disperato fanciullo, quanto piuttosto mettere a confronto - seguendo la falsa riga dello stesso Kieslowski - l'omicidio di Jacek e quello della legge. Cerchiamo, quindi, di comprendere e di mostrare come si scomponga e si componga il sistema di irrelazioni inconsce nella storia di questo personaggio e come possa spezzarsi la tenuta di un legame sociale. Quando qualcosa del *reale*, ovvero qualcosa dell'ombra di un godimento impossibile e dannato, prevale assimilando o totalizzando le articolazioni simboliche e immaginarie il soggetto schizza fuori, senza saperlo, da ogni forma di codificazione o di comunione sociale.

Riflettiamo sul particolare intreccio inconscio corrispondente a una particolare presa della pulsione di morte per cui Jacek e la sua sorellina muoiono presto, dopo un breve e tragico volo. Osserviamo il fatale volteggiare dei fantasmi inconsci del nostro protagonista.



È lecito chiedersi dove sia possibile reperire i dati di riferimento per la costruzione che segue. Si tratta delle poche e uniche parole pronunciate da Jacek in tutto il film: « ...volevo chiedere a mia madre di seppellirmi nella tomba dove sta mio padre... c'è ancora un posto, doveva andarci mia madre... era per lei... così era stabilito... se mia madre può lasciarmelo quel posto. Per me... Marysia è là da cinque anni... l'ha messa sotto uno sul trattore... Io e quello sul trattore... era mio amico ...avevamo bevuto prima... Quando è morto mio padre abbiamo seppellito là anche lui. È morto perché non aveva più una ragione per vivere quando il trattore ha investito lei. E c'è ancora un posto» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994). Ma un analista quando ascolta non trova che filamenti di senso e precari elementi di verità soggettiva, i quali - dopo una rapida apparizione - si riappropriano della loro dimensione di enigma.

Peculiare è l'assetto inconscio che ha strutturato e strutturato il fantasma familiare di Jacek, in gioco nella costruzione del delitto. Sembra che due triangolazioni immaginarie abbiano saldato padre e madre al figlio dello stesso sesso (la madre alla figlia Marysia, il padre al figlio Jacek). In ogni triangolo, l'oggetto del desiderio (o meglio, il fallo) dell'uno e dell'altro genitore coincide rispettivamente con la figlia, in un caso, e con il figlio, nell'altro. Questi ultimi si trovano, di conseguenza, prigionieri del calco incestuoso del genitore omologo.

Un vincolo del genere non può che essersi stretto sul rinnegamento della mancanza originaria, in virtù della quale il soggetto si struttura fuori dai circuiti chiusi dell'appartenenza e del possesso. Viceversa, oppresso in un binomio immaginario come questo, si trova costantemente minacciato dal rischio di cadere nel precipizio psicotico, scavato dalle fratture del *reale*.

Accade, allora, che nel momento in cui l'amico uccide la sorella, Jacek si identifichi con lui, o meglio *prenda il posto*

dell'assassino, disorganizzando in tal modo ogni sua coordinata del principio di realtà. D'altro canto, la morte reale del padre come conseguenza della morte della figlia rende Jacek - per immaginazione delirante - anche un "parricida". È perciò che completamente starato si aggira per la città sterminando chiunque attraversi il suo campo prospettico, reso integralmente vulnerabile in quanto privo di qualsiasi legge che tenga.

Tutto questo ci può forse spiegare perché a Jacek, di tutta la sua esperienza criminale, non resti che una sola domanda: quella di venir sepolto con la sorellina e il padre, scalzando la madre dal suo letto di morte. Magari era questo l'obiettivo più incisivo - sia pure il più impensabile e remoto - dell'intera carneficina.

Ma appropriarsi, in un feroce sodalizio, del padre e della sorella avrebbe lenito lo strazio del suo conflitto implacabile tra odio e amore? Certo che nella storia di Jacek non c'è alcun triangolo (come, per esempio, in Decalogo 4) che faccia quadrato lungo il vettore della mancanza: in quanto mancanza a essere, ovvero in quanto qualità non della morte, ma del desiderio.

### *In moralmente*

È possibile pensare, secondo lei, che Film sull'uccidere sia un film 'morale'? - chiede a Kieslowski un giornalista francese. «No, non penso. Credo che il film mostri una certa realtà, e la realtà non è morale» (Kieslowski/Tessier, 1988). E' il *reale* - proviamo a precisare noi - che non è morale né immorale, poiché il *reale* è quella dimensione della realtà che non si lascia predicare né pregiudicare dalla parola o dalla scrittura. E allora, per concludere, desideriamo segnalare come Decalogo 5 poggi proprio su alcuni significanti-chiave del godimento in-

conscio fino a esploderne, impedendo così allo spettatore il ricorso catartico a una dimensione morale ovvero a una rassicurante dimensione simbolica.

‘*Godo il Male*’ sembra dire con la sua maschera tragica Jacek schiavo di perversione e di annientamento. Ma che cos'è questo Male che sembra perseguitarlo invano, giacché del Male non riesce a godere nemmeno nel suo atto estremo?

Da parte sua, del resto, *di niente gode* il tassista quanto di quei gesti da niente di cui vilmente costella il proprio agire quotidiano: piccole irrinunciabili carognate che, senza ragione, fanno di lui il bersaglio di un sadismo incontenibile.

Tende al Bene, Piotr-avvocato, all'Equità, alla Giustizia, alla Misura. Ma *gode male* delle proprie illusioni, il masochista Piotr, che con le idee si tortura e si esalta fino alla scena orgasmica del finale.

Per concludere: Decalogo 5 grida vendetta. Tuttavia nel suo grido non c'è che l'espressione di uno scandalo radicale che finisce per travolgere, se si prova a ignorarlo o a tradirlo. È lo scandalo dell'uccidere di cui è intessuta la pena (ovvero il dolore e la colpa) di tutti i nostri lutti e delle nostre più tetre malinconie. Non possiamo ignorare la conoscenza implacabile di questa iniquità che ci abita, né tradirla ricorrendo alla ritorsione o al delitto. Destinati come siamo a sopportare la contraddizione del soggetto dell'inconscio gridiamo vendetta, perché di un simile desiderio non ci sia concesso godere.

«Si ha l'impressione che, di film in film, voi perdiate ogni speranza... Che cosa resta? Dio o il Nulla?» . «No, non resta niente» (*ibidem*) - questa, la risposta inconsolabile di Krzysztof Kieslowski.

*Riferimenti bibliografici*

Benecchi V., 1994

*I dieci comandamenti: avventura di libertà*, Torino, Claudiana

Bergala A., 1988

*Quoi de neuf?*, in *Cahiers du Cinéma*, n. 409, pp. 28-30

*Genesi*, 4/2-16

Camus A. 1965

*L'Étranger*, Paris, Le livre de poche, 1965 (trad. it. *Lo straniero*, Milano, Bompiani, 1992)

Estève M., 1994

*Tu ne tueras point: le visage du meurtre*, in Krzysztof Kieslowski, *Études cinématographiques*, n. 203-210, Paris, Lettres Modernes

Freud S., 1912-13

*Totem und Tabu*, trad. it. *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, in *Opere*, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1975

Freud S., 1927

*Die Zukunft einer Illusion*, trad. it. *L'avvenire di un'illusione*, in *Opere*, vol. 10, Torino, Boringhieri, 1978

Freud S., 1929

*Das Unbehagen in der Kultur*, trad. it. *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, vol. 10, Torino, Boringhieri, 1978

Furdal M., Turigliatto R. (a cura di), 1989

*Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema

Jousse T., 1988

*Éloge d'un vivisecteur*, in *Cahiers du Cinéma*, 413, p.13

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo* (Decalogo V), Torino, Einaudi

Kieslowski K./Tessier M., 1988

*La revue du cinéma*, novembre, p. 51

Lacan J., 1959-60

*L'éthique de la psychanalyse, Séminaire VIII*, Paris, Seuil, 1986 (tr. it.

*L'etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994)

Magny J., 1988

*Rat crevé dans le ruisseau*, in *Cahiers du Cinéma*, n. 409, p. 28

Niogret H., 1988

*Entretien avec Krzysztof Kieslowski*, in *Positif*, n. 332, p. 18

Pruzzo P., 1990

*Decalogo 5: Una sfida alla coscienza*, in *Rivista del Cinematografo*, n. 5

Ripa di Meana G., 1994

*Lui sa Luisa* in Pickmann C.N. (sous la coordination), *La direction de la cure depuis Lacan*, Cahors, Point Hors Ligne, pp. 299-310

Strauss F., 1988

*Le nom du crime*, *Cahiers du Cinéma*, n. 413, pp. 5-8

## 6. INVIDIA D'AMORE

### *Non commettere atti impuri*

«Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée»

(Baudelaire, 1960)

#### *La storia*

**T**omek, un fanciullo gramo, ancora adolescente e Magda, una donna bella e sensuale, imprevedibilmente intrecciano i loro destini. Lui da tempo la spia attraverso i vetri della finestra con un cannocchiale. Lei a lungo non si accorge di niente, finché una concatenazione di indizi non la porta a smascherare la situazione di cui è oggetto inconsapevole. Tomek, da parte sua, confessa il proprio abuso di *voyeur*. Magda si indigna, lo insulta e lo provoca. Lui cade nelle provocazioni di Magda, senza viltà. Si espone fino a correre il rischio estremo di dichiararle amore. In risposta, lei esaspera la provocazione, lo tenta, abusa di lui, lo sopraffà.

Il mito crolla. Tomek si taglia le vene. A questo punto è Magda a guardare lo spettacolo di questo amore con soggezione e desiderio. Prova con accanimento a ritrovare quel fanciullo ferito, incontrato per caso. E, impotente, si schiaccia sul vetro della propria finestra, a lanciar segnali... ma invano. Lui ha interrotto, ormai, il gioco d'amore perverso e non ci sta più.

Tavola 6



«Il sesto comandamento: Non devi commettere atti impuri»

«Questo è il sesto comandamento: Non devi commettere atti impuri!». Così ammonisce il cartiglio dell'angelo e la scritta sul bordo superiore. Come sempre, la contrapposizione ci presenta innanzitutto un matrimonio nel suo momento più alto, quando il sacerdote unisce le mani dei due sposi. Il cartiglio del diavolo invita, invece, a godere i piaceri del sesso con una persona giovane e a tradire - da parte della donna - il "marito vecchio e freddo". Tre coppie sono raffigurate mentre si abbracciano senza pudori in un giardino lussureggiante.

### *Incastonati nella nostalgia*

Entriamo, adesso, nelle più complesse e trasversali articolazioni della nostra storia. Osserviamo i diversi personaggi in scena in questo Decalogo 6, colti nell'amara solitudine in cui trascinano la loro esistenza.

Innanzitutto, Magda: sensuale e disperata - se, del termine 'disperata', enfatizziamo quella particolare sfumatura di non speranza che rovina sulle anime erotiche, incallite nell'almanaccare illusioni. E di illusioni sembra nutrirsi Magda ogni volta che offre la sua procace corporeità al desiderio di un uomo, scivolando così, poco per volta, nel circuito chiuso del proprio isolamento.

Ed è per l'appunto il cerchio luminoso della sua solitaria bellezza a incantare lo sguardo di Tomek, *voyeur* adolescente, imbambolato e inoffensivo. Questo sguardo si erige però, sera dopo sera, come un fallo per fissare e circoscrivere, nel medaglione vitreo di un cannocchiale, lo scandalo di quella splendida Madonna impura. Ogni sera, sempre alla stessa ora, il quadro votivo si illumina, sorprendentemente pronto per l'adorazione e per il rito.

Tomek è un ragazzo solo, soggetto a un'orfanezza integrale che provoca gli appetiti materni della padrona di casa derelitta, a sua volta, per un figlio lontano. Tomek sembra vivere, da alcuni mesi, di una segreta passione d'amore. Ordisce, quindi, oscure trame di avvicinamento e di sottrazione dell'oggetto desiderato. Lo incastona con meticolosa accuratezza nel sentimento della perdita, nella mancanza, nella nostalgia. Lo cerca ogni sera e ogni sera lo lascia quando vuole, quando non ne tollera ulteriormente la vista abbagliante ed eccitante. Tomek, dietro il suo cannocchiale, non sogna, ma esercita una padronanza e un dominio deliranti. Possiede Magda nella sua più



insensata intimità senza lasciarsi possedere, senza perdersi mai. Immacolato, prende ciò che nessuno gli dà e ne gode sia la presenza che la sparizione. 'Fort... Da' ('Via... Qui') così il bambino freudiano riproduce e controlla il dolore della perdita, l'alternarsi di presenza e di assenza della madre.

Racconta Freud, in *Al di là del principio di piacere*: « ...sono vissuto alcune settimane sotto lo stesso tetto di un bambino e dei suoi genitori, ed è passato un certo tempo prima che riuscissi a scoprire il significato della misteriosa attività che egli ripeteva continuamente. ...non piangeva mai quando la mamma lo lasciava per alcune ore, sebbene fosse teneramente attaccato a questa madre... (tuttavia) aveva l'abitudine... di scaraventare lontano da sé in un angolo della stanza, ..., tutti i piccoli oggetti di cui riusciva a impadronirsi... Nel far questo emetteva un 'o-o-o' forte e prolungato accompagnato da un'espressione di interesse e soddisfazione. Secondo il giudizio della madre, col quale concordo, questo suono non era un'interiezione, ma significava 'Fort' ('Via'). Finalmente mi accorsi che questo era un gioco, e che il bambino usava tutti i suoi giocattoli a 'buttarli via'... Il bambino aveva un rocchetto di legno intorno a cui era avvolto del filo... tenendo il filo a cui era attaccato, gettava con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire, pronunciando al tempo stesso il suo espressivo 'o-o-o-'; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto e salutava la sua ricomparsa con un allegro 'Da' ('Qui'). Questo era, dunque, il giuoco completo - sparizione e riapparizione - del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come giuoco a se stante, anche se il piacere maggiore era legato indubbiamente al secondo atto» (Freud, 1920).

Ma che cosa tentava di fronteggiare, il bambino, con un simile giochetto? Si trattava della «rinuncia pulsionale che con-

sisteva nel permettere senza proteste che la madre se ne andasse. Il bambino si risarciva di questa rinuncia inscenando l'atto stesso dello scomparire e del riapparire avvalendosi degli oggetti che riusciva a raggiungere» (*ibidem*).

Perché il bambino desidera ripetere, attraverso un gioco, un'esperienza che in verità per lui è stata spiacevole, come quella della scomparsa della madre? Mentre «all'inizio era stato passivo, aveva subito l'esperienza; ora, invece, ripetendo l'esperienza... il bambino assumeva una parte attiva» (*ibidem*). Potrebbe trattarsi, forse, di una *pulsione di appropriazione*, indipendente dalla piacevolezza o meno del ricordo. Tuttavia «l'atto di gettare via l'oggetto, in modo da farlo sparire, potrebbe costituire il soddisfacimento di un impulso che il bambino ha represso nella vita reale, l'impulso di vendicarsi della madre che se ne è andata; in questo caso avrebbe il senso di una sfida: 'Benissimo, vattene pure, non ho bisogno di te, anzi sono io che ti mando via'» (*ibidem*).

Questo è il gioco del rocchetto che opera il miracolo di trasformare l'oggetto in soggetto e lo schiavo in padrone. Dunque: 'Fort... Da' sembra dire lo spegnersi e l'accendersi di questo insidioso, ambito tabernacolo che Tomek manovra, dalla sua lugubre stanzetta, con la prepotenza di un dio polifemico: tutt'occhio e niente più. Queste sono le posizioni esistenziali e psicologiche di ogni protagonista per metà della narrazione, prima cioè della grande svolta che scompaginerà il trittico solitario, formato da Magda, da Tomek e dalla sua padrona di casa.

### *Anime remote*

Queste anime reciprocamente remote, senza affinità almeno apparente, da tempo si condizionavano profondamente e radi-

calmente la vita. Magda, in particolare, era manovrata dal burattinaio del palazzo di fronte che da un po' le regolava e le sregolava la vita a proprio piacimento. Tomek le aveva sequestrato la corrispondenza d'amore con un amico lontano, la convocava alla posta ogni giorno con un falso obiettivo per poterla guardare meglio mentre si arrabbiava, mentre si disorientava.

Improvvisamente il sistema clandestino salta e tutti giocano allo scoperto la loro sfida più intima, dove non è più l'occhio a dominare ma il tatto: quel contatto fisico così essenziale per la carnalità di Magda, ma così fatale per l'incorporeità di Tomek. Sì, incorporeità o addirittura spiritualità, perché Tomek sembra non chiedere altro che di contemplare l'oggetto d'amore, di fantasticare su di esso, restando sufficientemente estraneo a esso, senza correre il rischio dell'atto con la sua intollerabile precarietà, nella sua miserabile contingenza. E così quando Magda decide di iniziarlo alla sessualità finisce per compiere, verso questo strano ragazzo incorporeo, più che un gesto d'amore un'azione vendicativa. Una vendetta contro la sua innocenza ovvero contro la sua intangibilità di adolescente.

E lui cade, in pieno, nella trappola del tatto così come lei era caduta in quella dell'occhio: entrambi senza sapere e senza alcun potere sul desiderio dell'Altro. Per quanto Tomek rubasse a Magda i gesti quotidiani del suo piacere e per quanto ne penetrasse lo spazio più segreto e virtualmente più inviolato, la brama d'amore di questo ragazzo-guardone restava strutturalmente estranea al desiderio di lei, indifferente e sganciata da esso. Da parte sua Magda, a sua volta, nulla intende del desiderio di lui: si offre e, contando sulla propria seduttività come irresistibile, si apre a un desiderio presunto, fondamentalmente frainteso.

Possiamo ipotizzare che il postulato esplicito di Magda sia: questo ragazzo mi scruta dalla finestra, mi perseguita fedel-

mente perché desidera fare sesso con me e non osa. Farlo provare mi costa poco e può persino essere divertente. Inconsciamente, però, Magda ha rancore verso questo goffo ragazzo impiccione, privo di fascino rispetto a lei... tanto affascinante: e con cinismo castratore lo umilia, rendendolo impotente.

In verità - se della verità si può dire qualcosa, sia pure per allusione o per indizio - Magda fa con Tomek un'esperienza rivelatrice anche per lei stessa, che ostenta tanta disinvoltura e competenza in materia sessuale. Infatti, quando il ragazzo fugge - stordito dall'angoscia di aver toccato la Cosa - lei sprofonda. Anche Magda non ha capito nulla del desiderio di Tomek: anche per lei il desiderio dell'Altro è un mistero insondabile che la spiazzava, la disorienta e la assoggetta. Perciò corre dietro a Tomek che, con la spiritualità del suo desiderio, le ha insegnato qualcosa dell'erotismo che a lei era ignoto e che probabilmente giaceva in lei negletto, dimenticato.

Tomek tenta di uccidersi, ma invano. Magda tenta di appropriarsi di lui, ma invano. La loro fondamentale purezza li perde. Magda e Tomek brancolano in un sistema di atti incompiuti che li lascia indenni e irresponsabili, ma anche sostanzialmente traditi. L'atto, quando si compie, contamina. Quando il soggetto dell'inconscio è in gioco e la legge del desiderio in funzione, ci governa un'alterità che impone predilezioni e condanne. E allora restare puri diventa impossibile.

Mentre l'atto compiuto resta strutturalmente un atto mancato - un atto, cioè, che si cimenta col conflitto e nell'ombra; gli atti incompiuti, viceversa, fermandosi al di qua della linea d'ombra, conservano qualcosa di psichicamente non accaduto, di difeso e, paradossalmente, di riuscito proprio nella direzione del solipsismo e dell'autarchia.

Peraltro l'impotenza dei due protagonisti di Decalogo 6 offre il destro all'avidità materna della padrona di casa di Tomek, la

quale realizza il suo vampirismo di madre proteggendo Tomek persino da quel po' di realtà libidica che forse, contaminandosi, avrebbe potuto trovare. Così, prigioniero di quella tetra figura materna, Tomek ferito non cerca più Magda: la quale rimane, sola come mai, a spiare dalla finestra il suo antico *voyeur*.

### *Niente di niente*

La storia di Tomek è il racconto di una purezza impossibile ovvero dell'impossibilità della purezza. La purezza di Tomek è impossibile due volte. Innanzitutto, perché è fondata sulla sopraffazione dell'intimità di un altro. Infatti lui vorrebbe poter continuare a penetrare segretamente nella vita di Magda, scrutare il suo corpo e il suo piacere, il suo dolore e la sua solitudine, senza contaminare però la propria virginale adolescenza. E inoltre la sua purezza è impossibile perché la purezza viene sopraffatta, in ogni caso, dalle diverse forme del principio di realtà.

Tomek vorrebbe godere senza limiti del suo innamoramento. Magda non glielo permette. Lei non gode nell'autarchia di un amore irrealizzato, ma si espone quotidianamente al piacere, quindi alle vicissitudini del principio di realtà. Tomek vive e gode di una purezza fuorilegge. Messo di fronte alla legge del desiderio, soccombe e, al tempo stesso, entra nell'area dell'accaparramento materno ovvero della castrazione reale. Pensandosi vinto, finito, Tomek si taglia le vene e resta vittima segregata della vecchia vice-madre. Questo ragazzo apparentemente disorientato aveva organizzato, nei suoi tempi solitari, una vera e propria battuta di caccia: cercando di prendere in trappola la Cosa.

Gli dice Magda, in occasione del loro primo incontro: «Ascolta: quella cosa lì non c'è. Può essere piacevole, può essere comodo, può dare persino un senso di leggerezza, di qualcosa di sublime... Ma quella cosa lì non c'è». Risponde lui: «C'è» (Kieślowski e Piesiewicz, 1994). Non c'è nulla di più puro e di più immateriale dell'impresa di Tomek. Eppure nel suo atto c'è l'impurità e l'impudenza di una prevaricazione. Il suo amore per la verginità - nella fattispecie, per la propria verginità - assomiglia straordinariamente a quello di Jacek, il giovane protagonista di Decalogo 5 (*Non uccidere*). Entrambi votano la loro fanciullezza all'autodistruzione con l'innocenza fanatica dei giustizieri. Sembrano avere il diritto a godere dell'altro, dell'adulto. Il padre, la madre devono essere a loro disposizione per il possesso edipico. Con quell'aspetto virginale dunque ... nulla da pagare! Non c'è nulla di più impudico - sembra mostrare il film - di un atto estremo di inibizione, di un tentativo di conquista in solitaria del massimo godimento.

Nel film, più che nel testo, è data evidenza a una sorta di *contagio immaginario* da Tomek a Magda. Infatti lei, più che innamorata di Tomek, sembra piuttosto rimasta prigioniera dell'incantesimo speculare che le ha consacrato il ragazzo; lui violento, per eccesso di innocenza, lei sprezzante, per eccesso di delusione. Guardano l'uno nel cuore e nella vita dell'altro, calamitati dalla loro reciproca purezza di vittime del desiderio. Tomek inalbera la legge violenta dell'inibizione *anoressica*. Ricordiamo quella sequela di *niente* con cui definisce la sua domanda: «Che cosa vorresti?» - gli chiede Magda - «Non lo so». «Vuoi baciarmi?». «No». «Vuoi fare l'amore con me?». «No». «Allora che vuoi?». «Niente». «Niente?» - ripete, stupita, la donna - «Niente» (*ibidem*). Tomek, dunque, sembra ostentare la sua posizione anoressica, forse perché l'orfanezza l'ha privato di un posto nel mondo, di un linguaggio con cui dar forma alla pro-

pria domanda d'amore. Magda, da parte sua, esibisce una libertà sessuale che la lascia desolata, sola, senza amore e senza desiderio, esclusivamente preda del godimento dell'altro (compreso quello del giovane guardone).

«Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (Dante, *Inferno*, V, v.103): Magda sembra dedurre dal fallimento erotico di Tomek che il suo amore per lei non miri al suo corpo, ma alla sua anima. Allora ama illusoriamente quell'amore, proprio per il niente che chiede e il niente che dà: insomma, in altre parole, per la sua singolare incorporeità. Si tratta però dell'ennesima illusione di questa donna, la quale millanta una spregiudicatezza sentimentale che, in verità, le manca.

Tomek probabilmente non ama lei ovvero la persona che lei è, la sensuale bellezza che lei ha. Ma insegue, giovane narciso, una chimera. La chimera di essere quel fanciullo incontaminato che è e, simultaneamente, di confondersi con la donna travata e mitica che Magda sembra essere ma, sia pur ambigualmente, non è.

Nel settembre 1989, Krzysztof Kieslowski dichiara alla televisione spagnola:

«Anche la mancanza d'amore può trasformarsi in una passione. L'amore non è solo ciò che è bello, ma anche ciò che è terribile. È la felicità e la sofferenza, è il piacere ma anche il dolore. È un film proprio su quei lati oscuri - sulla gelosia, sull'odio, sul rimpianto, sulla solitudine ed è anche sul fatto che l'uomo uccide in sé l'amore, proprio perché teme questa oscurità.» (Furdal e Turigliatto, 1989). Kieslowski, dunque, sottolinea in questa storia la dimensione d'amore tra i due protagonisti, sia pure il suo lato d'ombra, la sua infelicità, il dolore. Effettivamente la passione appare in Decalogo 6 e sembra che ne sia Magda la protagonista. Magda - dopo aver nutrito il suo desiderio vendicativo di castrazione del maschio («Lo sai che

sono cattiva? Veramente lo sono» [Kieslowski e Piesiewicz, 1994] gli confida fin da subito) - depone la corazza e resta sedotta da quell'inverosimile ragazzo goffo, sgraziato e forse persino impotente.

### Abbagli

A questo punto, una breve riflessione sul particolare rapporto che - come di consueto - questo film e il suo titolo intrattengono con il comandamento corrispondente: *Non commettere atti impuri* o, secondo un'altra versione, *Non fornicare*.

La legge di Dio Padre che intima di *non commettere atti impuri* si configura come una legge che viola il godimento solitario di ognuno. Una legge che si accredita addirittura la possibilità di frenare l'impulso d'amore, il desiderio sessuale. Non è sven-tato vedere così le cose e attribuire al sesto comandamento una scandalosa valenza intrusiva, nei termini di una minaccia edipica permanente. Non senza ragione, forse, ma con fin troppo ragionevolezza per il soggetto etico dell'inconscio il cui desiderio è mistero e non si piega al consenso. Su questa contraddizione, su questo oscuro conflitto tra la legge del Padre e il soggetto lavora questo nostro capitolo, fiancheggiando arbitrariamente le peripezie di Decalogo 6 di Krzysztof Kieslowski.

La straordinaria metafora del giovane 'guardone innocente' ci appare singolarmente efficace per parlare dell'invidia. L'invidia - che, derivando dal latino *in video*, evoca lo sguardo gettato nel campo dell'Altro - è figlia di un insufficiente senso di identità. L'invidia è attratta, se non addirittura ammaliata, da chi per destino, per avventura o per qualità rappresenta un incubo per la propria integrità. L'invidioso guarda al suo vicino con predilezione puntigliosa, ossessiva: non lo perde d'occhio.



Perché proprio lì e solo lì si trova l'oggetto di un desiderio tentacolare, incontenibile: si tratta dell'abbaglio farsesco e stregato dell'identità. L'altro, per l'invidioso, della sua maschera e della sua vita fa spettacolo. E allora lui pretende di lasciare la propria scena, per potersi perdere in quella dell'altro, mettendosi senza parere al posto dell'altro... Del resto, che cosa fa Tomek quando sequestra le lettere che Magda riceve dal suo amante lontano, manovrando le cose in modo che lei si senta tradita e abbandonata come se non valesse nulla: neanche un epistolare rimpianto? Tomek espone Magda a provare il desiderio della ritorsione, espropriandola invece di una possibile ricchezza interiore: per esempio quella della fedeltà al suo amico distante. Ed è così che indirettamente la spinge verso la degradazione di rapporti sessuali in apparenza liberi, ma nell'essenza umilianti. D'altra parte Magda ignora quanto la propria sessualità serva a nutrire la sessualità immaginaria del ragazzo *voyeur* che, incapace di *fornicare*, si trastulla però e si contamina con gli atti impuri e solitari dell'invidia. « ...Fate attenzione - dichiara Kieslowski - vicino a voi vive altra gente, quello che fate riguarda anche gli altri, quelli che conoscete o addirittura quelli la cui presenza vi è del tutto ignota. Ed è così nel caso di Decalogo 6. Riguarda un ragazzo di cui la protagonista non conosce nemmeno l'esistenza, eppure quello che la donna fa per lui ha un'importanza colossale. E proprio di questo volevamo parlare - di usare molta cautela nella vita. Possiamo, anche involontariamente, causare una tragedia» (Furdal e Turigliatto, 1989).

E l'invidia sembra essere la passione di Tomek. Tomek guarda alla vita della donna, luminosa e sensuale, dal buio e dalla miseria libidica della sua stanzetta in subaffitto. A lui, solo al mondo, non scrive nessuno, mentre a Magda arrivano lettere da un amante lontano. E Tomek - approfittando del suo

lavoro alla posta - gliele sequestra, lasciandole supporre di essere stata dimenticata. Non soddisfatto, architetta inoltre un congegno grazie al quale viene chiamata e respinta da un misterioso mittente che avrebbe qualcosa da comunicarle: così lei va allo sportello e si sente dire di no, 'non c'è nulla per te!'. Tomek tenta, quindi, inconsciamente di inchiodare Magda a una loro immaginaria equivalenza: *tu come me / io come te*. E inoltre: *tu sei mia / io sono tuo*. Tomek - che aveva cercato di impadronirsi di Magda con le sue ricognizioni visive - non sembra opporre alcuna resistenza nel consegnarsi a lei, senza mezzi termini, senza difese. Alla vendetta e alla seduzione della donna si dà praticamente in pasto. Tuttavia il lugubre lavoro della sua invidia (che, del resto, opera nell'ombra ed è da lui stesso completamente ignorata) finirà per diventargli fatale.

Magda resiste, contrattacca e, alla fine, a sua volta soccombe. Dunque se Magda è Tomek (ovvero è altrettanto abbandonata e desolata) si può pensare che, per la proprietà riflessiva, Tomek sia Magda (altrettanto desiderabile, altrettanto intraprendente). Secondo un simile postulato lavora l'invidia. E probabilmente - grazie a una simile equivalenza e a un audace gioco di specchi - si è acceso l'amore invidioso di questo ragazzo, povero e marginale, per la sua provocante, misteriosa dirimpettaia. Parlare di invidia fra Tomek e Magda - o meglio di Tomek per Magda - potrebbe deludere uno spettatore che fosse piuttosto incline a sottolineare gli aspetti perversi della posizione voyeuristica di lui e di quella esibizionistica di lei.

D'altro canto l'accento sull'invidia potrebbe scandalizzare invece chi cercasse l'avamposto di un amore ideale per spiegarci e comprendere questa relazione, lasciata virginalmente inconsumata. Ebbene, messi di fronte alla singolare storia di Decalogo 6, sia consentito la considerazione che elementi invidiosi giocano sempre una parte essenziale nell'uso dello sguar-

do di desiderio e d'amore. Si guarda *nell'altro (in video)* quel che non si ha e che, attraverso l'amore, si tenta di ottenere. L'irrealtà e la delusorietà di questo passaggio è ciò che, con il tempo, può trasformare lo sguardo ammirato in uno sguardo invidioso. Per Tomek i tempi di una simile trasformazione appaiono schiacciati. Lui sembra conoscere già le delusioni dell'amore e gli abbagli dell'immagine: quindi, da subito, fa uso di uno sguardo appassionato e invidioso in forza del quale danneggia - ogni volta che può - Magda, la sua vita e i suoi rari momenti di pace.

### *Occhio rapito*

*Non commettere atti impuri* risuona come un dettato potente che intima al soggetto dell'inconscio l'autoannientamento e chiede la luce all'ombra. Impuro è l'atto di amare, così come è impuro l'atto stesso di amare Iddio.

Pensiamo alla S. Teresa del Bernini nella cui contorsione erotica è scolpito l'atto impuro del godimento mistico. Il nostro occhio è rapito dalla perfetta luce del marmo da cui si libera la potenza conflittuale del candore di un corpo invaso forse dall'invidia di Dio.

Impuro è ogni sguardo che, mentre ammira, mira al cuore del suo bersaglio con la spietata innocenza di chi non sa quello che fa e, soprattutto, non lo vuole sapere. In altri termini, l'unico atto impuro ovvero colpevole che il soggetto dell'inconscio possa compiere è quello di tradire la peculiarità, l'unicità del suo desiderio, nella particolare accezione di desiderio inconscio. Da questo punto di vista, un atto impuro è un atto contaminato nel compromesso e nella servitù al desiderio dell'Altro. Tuttavia se, dal punto di vista religioso, esistono gli

atti puri è perché si auspica che il desiderio del figlio soggiaccia al desiderio del padre. Di conseguenza, perché gli atti si configurino come puri non resterebbe al figlio che la diabolica purezza della rinuncia al suo atto, che è come dire rinuncia alla vita. Ma l'infedeltà alla legge del proprio desiderio è identificabile a un doppio tradimento da cui la patologia del soggetto è pericolosamente tentata: un tradimento verso se stessi e un altro nei confronti del desiderio del padre. Per quest'ultimo, infatti, non possono che coincidere - nel cuore della funzione paterna - il desiderio della filiazione con la legge e con l'etica della cacciata: la cacciata originaria dall'immacolato giardino dell'Eden. Insomma, potremmo arrivare a sostenere che se il padre può godere della rinuncia del figlio, in verità eticamente non la può desiderare.

Ma per ricapitolare questa digressione teorica sulla purezza e sull'impurità degli atti soggettivi, propongo di operare due tipi di distinzione. Una: tra atto puro e atto impuro; un'altra: tra due ottiche di interpretazione morale. Una temprata sulla morale religiosa e una forgiata sull'etica dell'inconscio.

L'atto puro - dal vertice di osservazione religioso - è morale se viene individuato come rinuncia al desiderio da parte del soggetto per sottomissione al godimento di Iddio Padre. Mentre - dal punto di osservazione/implicazione del linguaggio inconscio - l'atto puro è un atto etico solo se, compendosi, non solo non tradisce il desiderio del soggetto, ma ne assume le conseguenze e il funzionamento simbolico. L'*atto* è *puro* per il soggetto dell'inconscio (ovvero è *puro atto* e non azione impulsiva) solo quando si fa carico di tutti gli effetti di cui è promotore e attore. Si fa carico, per esempio, della responsabilità e della sfida di cui ogni atto di desiderio, deve riconoscere la legge e simultaneamente l'infinitezza.

*Eco e Narciso*

E, a questo punto, un'ultima digressione: questa volta piuttosto allegorica che teorica. Attraverso di essa tenteremo di accostare, aggirandolo, il mistero che esplode dalla storia di Tomek e di Magda - amanti impossibili, ma non per questo meno amanti.

Rimemorando dalle *Metamorfosi* di Ovidio la leggenda poetica di Eco e di Narciso (Ovidio, 1994) cercheremo nel mito una vicenda quotidiana di amore e morte, per poterci inoltrare nel territorio inconscio di queste due anime... 'normalmente' perse. Rileggiamo insieme della vendetta di Giunone gelosa che punisce Eco (ninfa mezzana) nella parola, nella voce. Ella, perciò «non sapeva tacere quando uno parlava, ma neppure sapeva parlare per prima: Eco che rimanda i suoni» (libro III, vv 357/59). Eco, innamorata del fanciullo Narciso, «sta pronta ad afferrare i suoni, per rimandargli le sue stesse parole» (libro III, v 378). Tuttavia lui la fugge e «nel fuggire: “Giù le mani, non mi abbracciare! - esclama - Preferisco morire, piuttosto che darmi a te!”». Eco non risponde altro che “Darmi a te!”» (libro III, vv 390/92). «Disprezzata (la fanciulla) si nasconde nei boschi... ma l'amore resta confitto in lei e cresce per il dolore del rifiuto» (libro III, vv 393/395). Così la nostra Magda, Eco della sessualità interdetta a Tomek, resta vetrificata dietro una finestra a mandare messaggi inarticolati che il fanciullo non può ascoltare più. Del resto, secondo il mito originario, la ninfa Eco diventerà di pietra, eternamente fissata alla vanità della sua insistenza d'amore. Eco impura, condannata dall'invidia amorosa a un appello senza risposta, Magda patisce la male/dizione di una madre rapace che trama per impossessarsi di un figlio libidicamente morto, piuttosto che continuare a sospirare un figlio lontano.

Procedendo nella lettura dei versi di Ovidio, troviamo Narciso che, non riuscendo ad amare nessuno, si invaghisce perdutamente dell'ombra di se stesso. «C'era una fonte, senza un filo di fango, dalle acque argentate e trasparenti... qui il fanciullo, spossato, si getta bocconi... e spera in un amore che non ha corpo, crede che sia un corpo quella che è un'ombra... Desidera senza saperlo se stesso, elogia, ma è lui l'elogiato, e mentre brama, si brama e insieme accende e arde.... Non sa che sia quel che vede, ma quel che vede lo infiamma, e proprio l'errore che gli inganna gli occhi glieli riempie di cupidigia. Ingenuo, che stai a cercar di afferrare un'immagine fugace? Quello che brami non esiste; quello che ami, se ti volti, lo fai svanire. Non ha nulla di suo questa immagine; con te è venuta e con te rimane; con te se ne andrebbe - se tu riuscissi ad andartene! Né desiderio di cibo, né desiderio di riposo riesce invece a staccarlo da lì». Ma brucia d'amore per se stesso, Narciso. «Suscito e subisco la fiamma! Che devo fare? Farmi chiedere, oppure chiedere io? Ma poi chiedere che? Quel che bramo l'ho in me: ricchezza che equivale a povertà... Oh potessi staccarmi dal mio corpo! Desiderio inaudito per uno che ama, vorrei che la cosa amata fosse più distante. E ormai questa sofferenza mi toglie le forze, e non mi resta più molto da vivere, mi spengo nella prima giovinezza.» (libro III, vv. 407/470).

Tutto questo ci parla anche di Tomek: *in lei vedo* (in lat.: *invideo*) me stesso, povero Narciso che si perde nel gorgo vuoto di un'immagine speculare. L'immagine mi tenta, provo a raggiungerla, ma lo specchio si rompe. Così sembra che Tomek si tagli, nel suo atto suicida, con i frammenti concreti di quello specchio irreale. Sanguina e il suo atto da peccaminoso si fa puro. Privato dell'amore sessuale, il giovane protagonista di questa storia si trova, ancora una volta, schiavo dell'illusione dell'Altro.

*Riferimenti bibliografici*

Baudelaire C., 1960

*Le spleen de Paris: Les fenêtres*, Paris, Livre Club du Libraire

Benecchi V., 1994

*I dieci comandamenti: avventura di libertà*, Torino, Claudiana

Caprara V., 1990

*Decalogo 6: Il deserto dei sensi*, in *Rivista del Cinematografo*, n. 5,

Freud S., 1920

*Jenseits des Lustprinzips*, trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. 9, Torino, Boringhieri, 1977

Furdal M., Turigliatto R. (a cura di), 1989

*Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, pp. 173-175

Kieslowski K., Piesiewicz, K., 1994

*Decalogo* (Decalogo VI), Torino, Einaudi

Klein M., 1969

*Invidia e gratitudine*, Firenze, Martinelli

Lacan J., 1959-60

*L'éthique de la psychanalyse, Seminaire VIII*, Paris, Seuil, 1986 (tr. it. *L'etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994)

Ovidio, 1994

*Metamorfosi*, (trad. it. di P. Bernardini Marzolla), Torino, Einaudi

Picant J., 1994

*Brève histoire d'amour: une partie d'échecs* in *Krzysztof Kieslowski, Etudes cinematographiques*, n. 203-210, Paris, Lettres Modernes, pp. 39-45

Ripa di Meana G., 1995

*Nostalgia*, in *Scibbolet. Rivista di psicanalisi*, Firenze, Shakespeare & Company, n. 2, pp. 145-158

Ripa di Meana G., 1995

*Figure della leggerezza*, Roma, Astrolabio



## 7. RAPINA A MANO AMATA

*Non rubare*

### *La storia*

**U**na madre e una figlia hanno vissuto per anni legate da un oscuro patto, giunto ormai a usura e insopportazione.

A 16 anni Majka rimane incinta di un giovane insegnante della sua scuola; scuola la cui direttrice è Ewa, sua madre. Questo evento cade non solo nell'ambito di una famiglia convenzionale dell'*establishment* polacco, ma sulla vicenda intima di una donna, la madre di Majka, desiderosa di altre gravidanze a cui aveva dovuto dolorosamente rinunciare. Così lo scandalo provocato dalla figlia adolescente diventa per Ewa un'occasione di cui approfittare per ridiventare imprevedibilmente 'mamma'.

Perso il fidanzato, anche grazie agli auspici della famiglia, Majka espleta il proprio parto in vista di compiere un singolare passaggio di proprietà tra sé e la madre. In virtù di esso la neonata Anka diventa legalmente e ufficialmente sorella di chi l'ha messa al mondo e figlia di chi ha avuto il potere di volerla nel mondo: i genitori di Majka - Ewa e Stefan. Un complesso groviglio genealogico che sembra funzionare, per qualche anno, almeno fino a quando Majka rimane complice della vorace protettività della propria madre e dell'intero consesso familiare.

Ma dopo 6 anni il marchingeo clandestino di una simile maternità salta, perché Majka - non più acquiescente - si è trasformata in una giovane donna, furiosa e disorientata. De-

Tavola 7



«Il settimo comandamento: Non rubare»

«Il settimo comandamento, Non rubare!», è citato sia sul bordo superiore della tavola sia sul cartiglio dell'angelo. Da un lato, la dimensione positiva del comandamento è rappresentata da un uomo ricco e da altre persone semplici e lavoratori che vivono in armonia. D'altro lato, si consumano alcuni furti: c'è chi ruba un vestito e una grossa collana e c'è chi sta facendo man bassa di vasellame prezioso da un forziere, mentre il diavolo sarcasticamente osserva che «il mantello (rubato) non è male, ma è meglio prendere piuttosto cento marchi». Sullo sfondo, però, si intravede un patibolo con due impiccati.

cide allora di rapire Anka. E opera su di lei un'ulteriore passaggio di proprietà: questa volta dalla madre a se stessa. Nel corso di una rappresentazione teatrale di bambini porta via, con un trucco, la sorellina partorita da lei e si incammina verso un maldestro tentativo di recuperarla non soltanto alla 'vera' madre, ma anche al 'vero' padre. Avvinta alla piccola Anka, infatti, va a cercare Wojtek, il ragazzo con cui l'aveva concepita. Ma lui vive da solo e ben difeso dall'irruzione di qualsiasi forma di inammissibile verità.

Nella stessa giornata questa bambina precipita da una rivelazione a un'altra, senza poter capire nulla di quanto le capita. Inconsapevole perfino del fatto di non essere altro che un espediente di una guerra che non la riguarda, sebbene sia in grado di sconvolgerle la vita.

Di fronte al terroristico ratto Ewa si dispera, coinvolge il marito riluttante e - con la complicità dello stesso Wojtek - ingaggia una vera e propria battuta di caccia per riprendersi Anka, piuttosto che per ritrovare la figlia Majka. Ci riesce e si riappropria della piccola, da parte sua ben felice di tornare dall'unica donna che riconosce come *mamma*. Majka, tradita dalla sua stessa utopia, sale sul primo treno che passa, diretto verso *non si sa dove*.

### *L'urlo del lupo*

Anka lacera con il suo urlo il manto fusionale del sonno. Troppo premurosamente le dicono che i lupi non esistono. «Non bisogna aver paura dei lupi, non ci sono i lupi. Hai sognato i lupi, eh? E invece i lupi non ci sono» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994) - le intima dolcemente Ewa la nonna/madre. E in seguito con parole analoghe tenterà invano di tranquillizzar-

la, Majka la madre/sorella. In realtà né l'una né l'altra vogliono veramente sapere che cosa sogna Anka. Non le lasciano il tempo per dirlo, perché non sono abituate ad ascoltarla, ma soltanto a piombarle addosso con la loro avidità trepidante di madri esiliate entrambe, ciascuna per la sua parte. D'altro canto i lupi esistono, eccome. Memore l'adagio latino: *homo homini lupus*. E i lupi probabilmente sono proprio loro due: fameliche, erranti, disperate semimadri.

La madre/nonna e la madre/sorella accerchiano questa bambina, insieme stordita e fiduciosa, con la loro violenta ed esplosiva rivalità. La trattano come un pupazzo e lei sembra affidarsi, morbida e rassegnata, alla loro prepotenza. Tuttavia l'urlo beluino che nel cuore della notte attraversa il condominio e le strade adiacenti è qualcosa di più di un semplice incubo di un'anima innocente. Sembra significare piuttosto un segnale proveniente da un'anima torbida ovvero già infettata dalla violenza animale, infera, degli esseri umani. Del resto Anka, la piccola dolce Ania non può interrompere il suo orrendo latrato onirico se non viene brutalizzata da un gesto brusco e determinato che alluda per analogia alla violenza che domina il suo gracile corpo di piccola belva inconscia. È la catastrofe dell'*infans* che si attesta in ognuno di noi da sempre e per sempre, continuando a trapelare dai nostri precordi, derubandoci - quando meno ce lo aspettiamo - del desiderio d'amore e della tenerezza. In realtà quel che conta per ciascuna delle due donne è soprattutto l'esibizione del materno.

Palesamente entrambe considerano la maternità una carta essenziale del processo di individuazione. «Parli in continuazione di te. Ma di lei. Ma lo sai che cosa vuole lei?» (*ibidem*) - chiede, sprezzante, Wojtek a Majka mentre la osserva manipolare i desideri della bambina a proprio esclusivo e illusorio vantaggio. Del resto lo stesso vale per Ewa, che si ascrive in

modo perentorio la figlia della propria figlia per sanare una ferita di infertilità e di invecchiamento con l'abuso di un inutile e patetico inganno. E allora - ossessionate da se stesse - sia l'una che l'altra sequestrano Anka e la espropriano. «Le ho portato via Ania e non gliela ridarò più.» - asserisce Majka e intanto incalza la bambina rapita con l'appello dogmatico: «Devi dirmi 'mamma'. Sei mia». Da parte sua Ewa, messa alle strette da un velenoso e impotente ricatto - concede a Majka qualche briciola di materna identità: «Potrai vedere Ania tutte le volte che vorrai. ... Ania sarà mia e tua. Finché io vivrò. Poi sarà solo tua.» (*ibidem*). Un vero e proprio livido mercanteggiamento di proprietà.

Ewa, del resto, non compie tanto il suo furto ai danni di Anka, quanto piuttosto ai danni di Majka, la figlia naturale. Perché ruba alla figlia ciò che la figlia stessa non può concedersi da sola: la sua differenza ossia la sua distinzione dalla propria madre, dai suoi desideri e dai suoi fallimenti. «Si vestiva come volevi tu, aveva gli interessi che volevi tu, suonava, danzava, tutti quei club, quelle organizzazioni che mettevi in piedi a scuola ... Sempre guardata a vista da te. Sapeva di dover essere in tutto la migliore per sentirti dire "Non mi hai fatto fare brutta figura, Majka"..." (*ibidem*). Con queste parole alla moglie, Stefan dimostra di capire ciò che sta accadendo sotto i loro occhi di genitori incolpevoli, di buoni genitori, per i quali tutto questo non è che un affronto apparentemente ingiustificato e incomprensibile.

E Majka perché sceglie di rapire la propria figlia, ottenendo il risultato fatale di alienarsela definitivamente, senza scampo? In odio alla madre, non per amore materno. Non è riuscita a stabilire tra sé e la madre un diaframma e perciò oggi lavora accanitamente per scavare un baratro, piuttosto che per salvare la propria figlia da un inganno.

Dunque una madre vale l'altra. Sono entrambe ladre. E ladre di pane, perché cercano di colmare i morsi di una fame acuta, di una fame essenziale, anche se *non si sa di che*. Ma, allora - si potrebbe obiettare - non si tratta di pane. Sì: è il pane dell'anima, misterioso e irrinunciabile, da non sottovalutare per la sopravvivenza pura. Ce lo insegna, senza mezzi termini, l'anoressica che, chiusa com'è nel vincolo materno, non sa più neanche rubare. La giovane Majka, per esempio - espropriata a sua volta di identità - è vittima del furto originario che le ha fatto la madre, al riparo dell'impotenza paterna. Ma d'altro canto anche sua madre, Ewa, non ha nulla.

Allora crede di possedere ciò che non ha: Majka prima di tutto, la figlia che ha partorito lei stessa e che non le può e non le deve appartenere. Sembra che Ewa - donna impegnata nel lavoro e nella direzione di una scuola - abbia caldeggiato un sogno di identità femminile superbo e al tempo stesso carente, tanto da impedire alla figlia la nascita di ogni identità virtuale che alludesse in qualche modo a quella sua ambita identità perduta.

### *Desiderio di 'innaturalità'*

Il desiderio materno nei suoi complicati intrecci con l'identità della donna e con la vita psichica del figlio o della figlia, merita una breve digressione per poterci inoltrare con sufficiente spregiudicatezza nel settimo decalogo di Kieslowski, che potremmo chiamare anche il 'decalogo delle due madri'.

Capita di osservare come un conclamato *desiderio di maternità* possa nascondere in una donna un desiderio d'altro, una tensione verso qualcosa di intimo e di segreto che mira a restare sconosciuto. Oppure può radicarsi su un vuoto o me-

glio su una lacuna di identificazione sessuale per difendersi dalla quale sarebbe perlomeno inutile e nocivo inalberare l'alibi 'naturalistico' secondo cui: '*mamma* è naturale'. Osserviamo quante donne non solo incorrono nella maternità per non-morire; ma addirittura succede che si risolvano a procreare per approdare all'*essere* - come se dall'*essere* potessero ottenere un porto sicuro e, nel figlio (o nella figlia), una proprietà: in altre parole, un presidio di identità. Ma, nel diventare madre, la donna dovrebbe mettere in gioco la struttura simbolica della propria mancanza fondamentale. Dovrebbe poter tollerare la propria indispensabile maternale carenza, che è sbarramento a una spinta devastante e naturale: una imprescindibile tensione verso l'inglobamento e la totalità. Di conseguenza, al desiderio di generare un figlio perché trovi la sua strada e diventi un altro, si potrebbe riconoscere un'essenziale *innaturalità*. Per una donna, procreare è perdere quanto non ha posseduto mai.

Proviamo a formulare due ipotesi sulla maternità: un'ipotesi naturalistica, secondo la quale il figlio appartiene alla madre. Nel quadro di questa ipotesi, la figura femminile della madre si trova per lo più schiacciata sul *reale* di un destino procreativo, quale inevitabile coronamento della sua integrità. Un'ipotesi *innaturalistica*, secondo cui il figlio non è che pura alterità e svelamento della mancanza-a-essere della madre ovvero del suo materno *dis-essere* (di cui sottolineiamo la variante francese: *des-être* = *deserto*).

D'altronde, perché il figlio o la figlia possano accedere prima o poi al traguardo della soggettività bisogna che la madre affronti, fin da subito, un'esperienza duplice, contraddittoria e paradossale: da un lato, l'esperienza di *essere* madre; e simultaneamente, dall'altro, l'esperienza del *dis-essere*, quale processo di disidentificazione dalla fissità stessa dell'essenza

materna e dai suoi cascami di chimera e di utopia. Insomma si può dire che il tempo della maternità si snoda intero nella trama dell'antinomia tra l'essere e il dis-essere. Ed è perciò indispensabile la tenuta di un tessuto identificatorio di base in grado di articolarsi in modo plurale e di restare sufficientemente dialettico. E indispensabile è anche che una simile articolazione persista, per sostenere il nerbo di una tale irreversibile dissoluzione. Così il figlio posseduto non è che il figlio sognato, il figlio che una donna non potrà concepire mai, destinato com'è a restarle dentro per sempre. L'altro invece è il figlio reale. E quindi è insieme un po' il figlio sognato (mai-nato), un po' il figlio impossibile (innominato) e un po' quel figlio che, uscito dal ventre, entra nel simbolico, diventa linguaggio, alterità ed è perciò il figlio perduto. Così alla madre non resta che tramontare come madre per trasmettersi come donna.

In che modo può, allora, una madre realizzare quel processo di individuazione e di disidentificazione che le viene dato in sorte dall'audacia e dall'arbitrio della maternità? Come fa a sopportare l'ardua dialettica dell'essere da cui dipendono i funzionamenti e le fratture del soggetto?

### *Misteriose Madri*

Quando si entra nel territorio ardente delle Madri le categorie convenzionali saltano e persino le teorie più spregiudicate meritano di subire una sospensione che favorisca nuove percezioni e imprevisi intendimenti. Un salto di registro per dare testimonianza di quanto può percepire l'orecchio dell'anima, cioè quell'*organo del mistero* di cui Cristina Campo



piange la perdita progressiva nello spirito del nostro tempo (Campo, 1987).

Dunque, di che si tratta? Apriamo il *Faust*, al I atto del 2° libro, e leggiamo alcuni pochi versi. Mefistofele: «Svelo di malavoglia mistero così alto./Dèe dominano altere in solitudine./Non luogo intorno ad esse e meno ancora tempo./Parlarne è arduo./Sono le Madri.». Faust (rabbrivendo): «Madri!». Mefistofele: «Ti dà i brividi?». Faust: «... le Madri! Madri! ... Come suona strano!». Mefistofele: «E strano è. A voi mortali dèe/ignote, da noi /non volentieri nominate./Sulla via alle loro dimore dovrai esplorare gli abissi./Ne hai colpa tu se ne hai bisogno/.../Via non c'è!/Nell'inesplorato/che non si può esplorare; via al non impetrato/che non si può impetrare ...». Faust: «... Io nel tuo Nulla spero/trovare il Tutto». Mefistofele: «La chiave/scoprirà il luogo preciso./Tu seguila. Ti guiderà alle Madri». Faust: «Alle Madri! è come un colpo, sempre!/Che ha questa parola, che non posso ascoltarla?» (Goethe, 1986).

Le Madri, al plurale, per poterci accostare a ciò che fa la singolarità di nostra madre, insostituibile da parte di qualsiasi sostituto. Le Madri fanno paura, sembra che siano la rappresentazione dell'arcaico. Queste sono alcune delle riflessioni che hanno spinto nel 1992 la redazione della *Nouvelle Revue de Psychanalyse* a dedicare uno dei suoi numeri monografici a questo inascoltabile significante del materno. Prendere contatto con le Madri, vuol dire arretrare davanti a qualcosa - a un riflesso umano, troppo umano - che esse mostrano e dissimulano con il loro corpo: così scrive Paul-Laurent Assoun in questo stesso numero. Non si può togliere l'enigma alla stranezza di questo nome che fa esclamare di smarrimento e di stupore persino Faust. Si tratta di un'impressione che potrebbe trovare la sua sorgente in quel tipo di emozione infantile, di cui l'essere materno è l'oggetto, e che sentiamo vibrare nei terrori not-

turni della piccola Anka. Vita e morte, principio dell'essere e dello scomparire: queste sono le opposte polarità che si fiancheggiano nel mito faustiano delle Madri. La posizione inconscia della madre non sfocia, come quella del padre, su una funzione simbolica, ma piuttosto sull'enigma di una 'figura'. Come si organizza, quindi, il rapporto con la madre? Mentre il padre si 'costruisce' come una convenzione, la madre è sempre *già là*, come un'origine presunta al processo stesso della nostra esistenza, un sapere assoluto quanto indialezzabile. La madre non molla la presa. Ha l'ultima parola, al contrario del padre che, a certe condizioni di sua morte simbolica, è in grado di far entrare nella storia. La questione delle Madri incarna l'indicibile dell'origine nella sua dimensione arcaica. Poiché sono sempre *già là* danno l'impressione, dal punto di vista della storia di sorgere dal nulla.

Ecco che un simile salto metapsicologico nelle Madri goethiane ha il ruolo sorprendente di accompagnarci nel clima angoscioso e viscerale in cui è campito questo film e immersa questa storia, diversamente da quanto accade negli altri decaloghi in cui la violenza è piuttosto smorzata sebbene inasprita dalla malinconia. E tutto questo ci permette di ascoltare un'ulteriore sfumatura degli urli laceranti di Anka, sia che stia con l'una che con l'altra madre. Urli attraverso i quali questa morbida bambina evoca negli spettatori una paura primordiale di familiare estraneità: *Unheimlich*. Sembra erompere così la percezione delle Madri come se in lei - questa ambiguità, questa doppiezza che le preesiste e che la preannuncia già alla fonte della vita - esplodesse in un grido di orrore. Orrore per qualcosa di noto e di estraneo; violento turbamento verso ciò che non ha spiegazione plausibile, ma ritorna in lei come un presentimento di fine: quasi che, nella duplicazione della figura materna, le fosse dato intravedere l'intimo profilo della propria

morte. E allora - complice l'abbandono onirico - la piccola Ania può provare a espellere le angosciose tracce inconsce di un suo ulteriore e insopprimibile destino di maternità.

Risuonano come un'eco, incalzanti, le parole istigatrici di Mefistofele: «Sei pronto?/Non serràmi ci sono, non catene da rompere./Sarai travolto per le solitudini./...E se anche a nuoto varcassi l'oceano/e di là tu guardassi/l'illimitato: .../vedresti qualcosa.../.../Ma in quella lontananza eternamente/vuota non vedrai nulla./Non udrai il passo che posi./Dove tu sosterrai nulla di certo.» (*ibidem*). Ecco un'altra sfumatura del *Perturbante*, sfumatura di cui Freud non parla nel suo testo omonimo, ma che viceversa ci appare essenziale per comprenderne la funzione psichica e il senso. Si tratta di un sentimento acuto di violazione, violazione di una misura, organizzata e fondata sulla rimozione e sull'oblio. Si tratta di un'apparizione al tempo stesso ignota e troppo intimamente conosciuta. Per esempio la comparsa - come in questa nostra storia - degli aspetti ingovernabili della madre, del suo richiamo insaziabile, del suo sconfinamento nel doppio. Dunque, nell'inquietante estraneità del *Perturbante*, il soggetto sente vibrare gli scuotimenti di un'incertezza essenziale («Dove tu sosterrai nulla di certo» minaccia mefistofelica dal territorio delle Madri) dove riaffiora ciò a cui non è consentito affiorare: l'indivisibilità primordiale dalla madre che riproduce un sosia nella figura della morte.

### *Padri spostati*

Ma, sullo sfondo di Decalogo 7, si vedono agire anche due uomini, che non riescono a prendere il loro posto di padri.

Soggiogato dalla moglie, Stefan ama teneramente la figlia Majka. Tuttavia non le sa dare altro che un po' di affabile consolazione, che la figlia implora da lui, in nome: per un verso, della concorrenza infantile con Anka, la pseudosorellina; per un altro, della rivalità con la madre, rivalità radicalmente inconsolabile. Nel corso della storia si capisce soltanto per allusioni che Stefan nel passato è stato un uomo di regime, comunque mite e vinto dalla potenza dogmatica di Ewa, donna emancipata e dominante, che forse l'ha persino tradito (sia pure di sfuggita, forse) con lo stesso Wojtek. Questo vago ammiccamento - che si coglie e non si coglie in certi punti del film - a una storia segreta tra i due introduce un'altra sfumatura di morbosità in questa vicenda di donne, rose dal rancore reciproco e dalla condanna a soffocarsi l'una l'altra nell'annodamento dei loro desideri.

Wojtek sembra essersi giovato senza rimpianto dell'estradizione cui lo ha sottoposto la famiglia di Majka. Così ha trovato rifugio nella tana paterna, gremita di orsacchiotti, a trattener memorie di quell'eterno *puer* che era stato e non smetteva di essere. Preso di sorpresa, gioca per un attimo a fare il papà e poi corre ai ripari per cacciare le intruse.

Padri bambini, Stefan e Wojtek, che lasciano trionfare e godere senza limiti il materno. Tuttavia questo trionfo non è che un'ulteriore forma di furto: ben lungi dall'arricchirle, piuttosto espropria ognuna delle donne in gioco, ridotte a sentirsi metà donne e metà madri. Le figure dei due padri non sono secondarie nell'analisi proposta dal film. Kieslovski non ha pena per loro più che per quelle povere donne ladre. Ne osserva l'inconsistenza egoista, attraverso l'analisi dello spazio in cui si rifugiano entrambi per lavorare, a compiere la loro opera artigianale in cui annidano la propria viltà, cercando di non sapere, di non capire e di non ascoltare. L'uno, ormai dedito soltanto

al *bricolage* musicale, l'altro, ai giocattoli di pezza, non sono che esangui esemplari di una dedizione-di-servizio verso gli altri, nei confronti dei quali, però, sono molto prudenti e fondamentalmente avari.

### *Ossessione genealogica*

Incontriamo, nel corso di questa storia, il ripetersi di una vera e propria ossessione genealogica. Il gruppo familiare - composto da Ewa, Stefan, Majka e Anka - è, dalla tensione della genealogia, non soltanto spaccato o lacerato per differenza ma anche, più subdolamente, per complicità. La struttura di questa famiglia è irrigata da violente contrapposizioni reciproche, rese tanto più intrattabili in quanto sostenute da collusioni di coppia all'interno delle quali sembra esplodere la dinamica edipica.

Stefan e Majka, padre e figlia, sembrano condividere un identico dilemma rispetto alla verità della genealogia. I due si sono spalleggiati a lungo all'insegna di una sorta di insicurezza o di perplessità genealogica che li autorizzava a riversare su Ewa il legame materno/paterno nei riguardi di Ania. La loro indefinitezza simbolica e la loro particolare suscettibilità narcisistica li rendeva entrambi spaesati e compromessi in una filiazione non desiderata. La genealogia, con i suoi problemi di riconoscimento e legittimazione viene radicalmente rifiutata dalla coppia, complice a distanza, di Ewa e di Wojtek. L'ombra di questo particolare tipo di complicità non può che pesare in senso inibitorio su ogni tentativo di cambiamento dell'assetto costituito. Vicversa un tema di annessione genealogica ispira l'amore incombente di Majka verso Anka, la quale ultima - senza saperlo e suo malgrado - si presta a farsi divorare dagli

impulsi repressi della sorella/madre. La bambina - oberata da simili proiezioni di filiazione e di genealogia - ricatta e opprime, a sua volta, con le angosce notturne entrambe le madri. Forse vorrebbe alleggerirsi del peso dell'origine. Esiste, infine, un'intima e morbosa collusione anche tra Ewa e Majka che giocano la battaglia edipica sulla castrazione del padre, in nome del primato della maternità.

E così - mentre intorno ai significanti della rinuncia (Wojtek e Stefan) e della perseverazione (Ewa e Majka) si articola la problematica inconscia dei quattro 'genitori' della nostra storia - Majka resta fissata alla condanna isterica sul rovello dell'identità. Rovello a cui probabilmente sarà consacrata anche l'adolescenza futura della piccola Anka.

### *Distacchi rapaci*

Tuttavia, qual è la trasformazione interiore di Majka, nel corso dell'intera vicenda? All'inizio del film Majka, circa ventiduenne, incarna la figura tipica di quello che definirei l'adolescente *après coup*, ovvero un soggetto ibrido che - a periodo adolescenziale teoricamente concluso - si accampa in mezzo al guado di un'identità senza tempo, ostentando una rivendicazione senza limiti. Chiede a tutti qualcosa, pretende, protesta: ognuno a suo modo l'ha tradita e lei, innocente, non ha tradito nessuno. Ha un andamento famelico, Majka; sembra braccata da un remoto ma incalzante sospetto: il sospetto che la sua strada non sia quella che sta percorrendo con tanto accanimento, ma un'altra, magari più solitaria e misteriosa. Questa ipotesi a lei stessa segreta - pur lasciandole addosso un'instabilità e un tormento che non le danno pace - non le impedisce di esigere, con il pretesto della maternità tradita, essenzial-

mente e sempre la stessa cosa: di essere protetta, garantita, accudita all'interno dell'alveo madrepaterno - questa volta però condizionato e piegato al suo 'sacrosanto' volere.

Insomma la piccola Ania, la verità delle origini, il ferito amore materno non sono che dei mezzi sintomatici con cui affrontare il distacco dalla casa originaria, per l'appunto dalle sue origini e da quei vincoli primigeni nei quali è rimasta presa anche la bambina: quella bambina che, anni prima, le era diventata *figlia*... ma troppo presto perché lei potesse percepirsi *madre*.

Viceversa Majka deve considerare perduto molto di quei vincoli d'origine, affinché le riesca di sopravvivere al tempo bruciato della sensualità e della sua precipitosa giovinezza. E quindi solo quando si accorge che la sua trovata - intesa di fatto a fissarla in un'eterna dipendenza - è fallita, riesce finalmente ad affidare alla solitudine l'indispensabile emancipazione che voleva. Distaccandosi dal proprio nucleo familiare e dalla sirena ossessiva del possesso di Anka, rinuncia alla tentazione ingannevole di diventare donna a spese di un'altra: figlia o sorella? Forse, non lo saprà mai.

Soffermiamoci su un breve riferimento al celeberrimo quadro di Leonardo, *Sant'Anna, la Vergine Maria e il Bambino*. Si staglia al centro del quadro e al vertice di un triangolo Sant'Anna, la quale contiene e delimita le tre figure intimamente compenstrate l'una nell'altra. Sant'Anna sembra una fanciulla coetanea della figlia, Maria, che le siede sulle ginocchia; eppure sul suo viso splendono la serenità e la potenza autorevole del Garante: lei è la madre, lei è la donna, lei è colei a cui ciò che continua ad accadere appartiene e riguarda. Il corpo di Maria, per converso, non solo è confuso, quasi impastato a quello della madre, ma è reso addirittura scomposto da una tensione bipolare che la trattiene verso la madre mentre la at-

tira verso il figlio. Così la tenerezza di Maria per il bambino sembra tremare di incertezza e di accoramento come se le potesse da un momento all'altro sfuggire il bambino; mentre, placida, la grande madre attira verso di sé gli occhi incantati di quel figlio non suo. Quest'ultimo, scavalcando lo sguardo trepidante di Maria, mira lei, Sant'Anna, quale vertice stabile della triangolazione materna. Il nibbio rapace - di cui è stato colto il profilo mimetizzato tra le vesti della Vergine Madre - la dice lunga sull'aggressività famelica e incombente che attenta il figlio quando, nel compatto sodalizio delle madri, è interdetta la crisi o una frattura.

### *Tentazioni di taglio*

Questa riflessione sull'indissolubile complesso materno ci consente di sottolineare che il suo arduo scioglimento costa il prezzo di un trauma femminile per eccellenza: quello del taglio e della divisione immaginaria dalla figlia (o dal figlio) che non avviene mai senza dolore e senza una certa dose di artificio e di 'innaturalità'. Ci sostiene - nel tentativo di chiarire meglio la nostra teoria - l'indimenticabile parabola di Re Salomone.

Due madri si litigano la proprietà di un figlio appena nato. Ognuna rivendica come suo il bambino vivo, attribuendo all'altra la maternità del neonato trovato morto. Sottopongono al Re la loro inestricabile vertenza. Dalle prove portate da entrambe è impossibile dedurre la verità. Salomone, allora, decide di tagliare il nodo con la spada e si accinge a dividere a metà il bambino conteso: una parte a una madre e una all'altra. Una donna accetta che avvenga la spartizione reale e si uccida il bambino: «non sarà né mio, né tuo» (*I Re*, 3, 16/28) - afferma; mentre l'altra rifiuta la morte del bambino ma ne ac-



cetta la divisione simbolica. Si dispone perciò a rinunciare al bambino. Salomone indica quest'ultima come la madre vera.

Si tratta di una storia stranota di cui è soprattutto scontato il commento. Una vera madre, pronta com'è a qualsiasi sacrificio, preferisce dividersi dal figlio piuttosto che farlo morire.

Mi sento di sostenere che un simile tipo di lettura pecchi di retorica e rischi di squalificare la forza espressiva ed emblematica della leggenda biblica. In essa, infatti, non si legge nulla che definisca la verità necessariamente oblativa di un cuore materno. Il gesto di Salomone, invece, sposta l'intera questione dal piano morale della dicotomia vero/falso al piano etico e logico del desiderio. Ed è perciò che affida allo strumento simbolico della spartizione la decisione da prendere. Il problema non consiste tanto nell'individuare la madre 'vera' (ossia naturale) rispetto a una madre 'falsa', ladra di un figlio non suo; quanto piuttosto nel rintracciare in quale delle due donne riesca a operare una funzione materna vitale per un bambino ossia, in altri termini, in quale delle due sia attivo un desiderio di maternità così irrinunciabile da poter tollerare l'intervento della legge simbolica della partizione. Viceversa quante 'vere' madri - a partire dalla grande Medea - hanno preferito e preferiscono la morte o reale o psicologica del figlio/figlia piuttosto che sopportare la divisione da loro, ovvero il terrorizzante taglio dell'onnipotente fallo materno? Dunque, nella storia di Re Salomone non serve la retorica materna per comprendere, ma un ascolto spregiudicato dell'intuizione geniale del Re che propone, nel taglio, la funzione separativa del padre.

Sì, perché ciò che caratterizza la solitudine di una madre è, per l'appunto, quella che potremmo definire una divisione impossibile. La fantasia cosciente di protezione e di inglobamento che sostiene e alimenta il tempo psichico della gravidanza non solo non muore con il parto, ma - proprio a causa

del trauma separativo del parto - tende a organizzarsi e a incrementarsi nel fantasma inconscio del tutt'Una, da difendere a qualsiasi costo dalla castrazione. Applicando, quindi, la storia delle due madri bibliche alla storia su cui stiamo meditando, possiamo renderci conto che - nonostante Majka sia la madre naturale di Anka - non è lei in grado di tollerare la divisione dalla figlia. A questa divisione abbozza, invece, una qualche forma di disponibilità Ewa che, pur non essendo la madre 'vera', si lascia tentare dal tormento del taglio come una vera madre. Comunque alla fine Ewa per riprendersi la figlia Anka dovrà sottostare alla separazione dall'altra figlia, Majka.

### *Doni ladri*

A conclusione delle riflessioni fatte fin qui, non resta che cercar di cogliere le particolari sfumature concettuali ed etiche di quanto associa la storia delle due madri al settimo comandamento: *non rubare*.

Innanzitutto proviamo ad articolare il senso più complesso del monito universalmente lampante: *non rubare*. Si conviene sul fatto che è rubato tutto ciò di cui ci siamo impadroniti senza che l'altro riconosca di avercelo dato. Eppure l'inconscio mette in crisi l'ovvietà di questa spiegazione. Dal desiderio dell'Altro pervengono autorizzazioni segrete di cui magari il soggetto cosciente ignora la legge, mentre il soggetto dell'inconscio sa. Nei fenomeni psichici di soggezione o di patologica dipendenza si osservano operazioni di defraudamento assumere la forma di regalia mentre, all'inverso, doni mascherati da furti possono rendere molto spinoso il compito etico delle mani pulite.

E allora diventa lecito, in una vicenda come questa, non soltanto chiedersi *chi ruba a chi*, ma addirittura notare che non c'è nulla da rubare nella libertà dell'altro che non sia un'illusione e un inganno. Nella vita quotidiana, del resto - sembra suggerire il film di Kieslovski - tutti pensiamo di applicare la legge etica del settimo comandamento: *non rubare*. Eppure non è così.

Attraverso il paradigma dell'insospettabile amore materno viene troppo spesso sperimentata la *normale* perpetrazione del furto d'anima che tutti noi rischiamo costantemente di compiere... soprattutto nei confronti dei nostri figli anche quando non sono più i nostri bambini. Insomma il furto consiste non soltanto nel togliere all'altro ciò che gli si deve simbolicamente e moralmente, ma non meno nel dargli ciò che non solo *non* gli si deve, ma addirittura sarebbe necessario sottrargli. Omertà, copertura, garanzia e controllo depauperano il soggetto (per esempio: il figlio) di una ricchezza fondamentale: quella di sentire il languore della mancanza e di trovare, nei vuoti dell'appagamento, le risorse del desiderio.

Il settimo comandamento, quindi, è subdolamente trasgredito, soprattutto quando il soggetto si millanta indenne dalla tentazione che lo ispira. D'altro canto è pensabile dare e prendere amore, sentendosi integralmente esenti dal fascino ladro dei propri desideri inconsci: impreparati come sono alla rinuncia e determinati a far valere il proprio spazio e la propria rapinosa libertà?

Dunque, per finire: Ewa, Stefan, Majka e Wojtek - quattro anime espropriate, condannate a comportarsi come anime ladre.

*Riferimenti bibliografici*

AA.VV., 1992

*Les Mères*, in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n.45

Assoun P.L., 1992

*Voyage au pays des Mères*, in *Les Mères*, in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 45, pp. 109-130

Campo C., 1987

*Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi

Freud S., 1910

*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, trad. it. *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere*, vol. 6, Torino, Boringhieri, 1974

Freud S., 1919

*Unheimlich*, trad. it. *Il perturbante*, in *Opere*, vol. 9, Torino, Boringhieri, 1977

Goethe J.W., 1986

*Faust: der Tragödie*, 1. und 2. Teil. *Urfaust*, herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, München, Beck

*I Re*, 3, 16/28

Kieslowski K., Piesiewicz, K., 1994

*Decalogo* (Decalogo VII), Torino, Einaudi

Montini F., 1990

*Decalogo7: Rapporto adulti/bambini*, in *Rivista del Cinematografo*, n.5

Ripa di Meana G., 1992

*Au nom de la mère*, in *Le discours psychanalytique*, n. 8, pp. 45-52

Ripa di Meana G., 1997

*Devouring Famine... anorexia*, in *Eating and Weight Disorders*, n. 2,  
pp. 229-232

## 8. DA ALLORA... SEMPRE

### *Non dire falsa testimonianza*

#### *La storia*

**I**noltrandoci nella trama di questo film filosofico, proviamo a dirimere - dalla storia, dalla cronaca e dal suo intreccio memoriale - il racconto semplice e scarno di una nuova avventura.

Sofia - anziana insegnante universitaria - appare condurre una qualsiasi esistenza fatta di atti frugali di vita quotidiana, di rituali igienici piuttosto convenzionali nonché di alcune smarrite malinconie con le quali sembra intrattenere un'antica abitudine. Le prime immagini del film si stagliano come un preludio e sembrano evocare un frammento di memoria oscura che riguarda questa donna e che probabilmente abita - chissà da quando? - i suoi brevi e sconsolati sprofondamenti.

Una mano infantile afferrata a una mano d'uomo, uno scorcio di viso di bambina, il buio della sera, un lugubre portone, nient'altro. Sofia dopo aver fatto ginnastica, incontrato cordialmente un vicino, comprato un mazzo di fiori per la sua casa, mangiato una colazione dietetica comincia la sua giornata universitaria, come al solito, senza immodeste aspettative.

Senonché una donna di mezza età, bella e misteriosa la aspetta al varco di una rivelazione insospettabile. Si tratta di Elisabetta, traduttrice in inglese dei suoi libri, già nota a Sofia - superficialmente, professionalmente. Elisabetta - gentile, calda, scura in volto per un tormento e una rabbia sommersi - è lì per chiederle di poter partecipare al suo seminario. Sofia acconsente.

Tavola 8



«L'ottavo comandamento: Non dire falsa testimonianza»

«Non dire falsa testimonianza» è l'ottavo comandamento ricordato sia sul bordo superiore sia dall'angelo, raffigurato di spalle davanti ad alcune persone sullo sfondo di un palazzo, forse un tribunale. Nella parte in cui si descrive la violazione del comandamento, si ha al centro una donna che è posta davanti a un giudice assiso ed è accompagnata da due accusatori. Forse si fa riferimento all'episodio biblico di Susanna e dei due vecchi (*Daniele 13*). Il diavolo allusivamente li invita forse a preoccuparsi del loro vantaggio, senza tener conto della giustizia (il testo del cartiglio diabolico non è del tutto perspicuo).

Il seminario che Sofia tiene ai giovani della sua Facoltà si organizza e si concentra su alcune storie di vita, nel corso delle quali un nodo etico ambivalente e complesso abbia reso, o renda, particolarmente impervia una via d'uscita. Qualcuno evoca, per esempio, il dilemma morale di Decalogo 2: la vita o la morte di un uomo malato, posta a condizione di un aborto o di una imprevista gravidanza. Proprio durante la discussione di questo tema, a Sofia sfugge una riflessione tanto scontata quanto temeraria: «la cosa più importante è salvare un bambino». Ecco il momento della rivelazione. Ecco giunta l'occasione di smascherare - sotto le mentite spoglie della 'predicatrice' - un'onesta assassina: Sofia, appunto, la docente di etica, la valorosa partigiana che aveva salvato tanti ebrei dallo sterminio nazista.

Elisabetta chiede la parola e racconta la sua storia passata di bambina ebrea a cui una giovane coppia cattolica aveva, prima promesso e poi rifiutato, un 'falso' battesimo che avrebbe avuto lo scopo di salvarle la vita. Non si può fare, sarebbe falsa testimonianza. La coscienza rimorde... la bambina deve morire.

Sofia ascolta desolata, mentre si riconosce nella donna di quella coppia antifascista che ricusò la vita a 'un bambino'. Elisabetta era lì, davanti a lei, viva - pensava tra sé e sé l'anziana insegnante. Aveva potuto scampare alla sorte che le era stata destinata dalla rimorsa coscienza di due giovani 'eroi' della Resistenza. Mentre lei, Sofia, per buona coscienza aveva patito di quella sorte e di quell'atto d'omissione per quasi quarant'anni, invano.

Superato il momento dell'agnizione e del riconoscimento, tra le due donne si fa largo il silenzio. Sofia tenta di accostare Elisabetta per farsene una consolazione in un'esistenza amara e sconsolata. Quanto a Elisabetta resta misterioso che cosa



voglia trovare in questa cupa ricognizione di memorie, di emozioni, di luoghi, di volti irriconoscibili. Forse vuole sapere il vero motivo di tanto tradimento. E Sofia glielo confida, senza riluttanza. Lei e il marito nel 1943 erano punti di riferimento importanti della lotta clandestina al nazismo e avevano avuto una delazione, una falsa testimonianza; secondo cui i due coniugi disponibili a ricevere e proteggere la piccola ebrea, una volta battezzata, erano delle spie della Gestapo. Se Sofia e il marito si fossero prestati al falso battesimo - che avevano in un primo tempo promesso - avrebbero messo a grave repentaglio l'intera organizzazione clandestina.

E poi... pensare che l'informazione su quelle persone era falsa e poco mancò che venissero giustiziati! Elisabetta stupisce come se una simile spiegazione costituisse per lei la fine di un incubo. Per Sofia, oggi più che mai, questo motivo non basta ad assolverla. Oggi lei sa che salverebbe la bambina.

Elisabetta, inesauribile nel suo bisogno di tracce e di rivelazioni, pretende invano di ringraziare, in un vecchio sarto bruciato dalle iniquità della guerra, l'uomo che l'avrebbe accolto quel giorno di quarant'anni fa, se non fosse stato diffamato e cioè ucciso, come lei, forse persino più di lei.

### *Ginepraio di verità*

Quante false testimonianze legano da 40 anni, Sofia ed Elisabetta! La falsa promessa fatta alla bambina ebrea di salvarle la vita tramite un falso battesimo. Il falso pretesto di voler evitare una falsa testimonianza: pretesto addotto all'ultimo momento per liquidare un'aspra e opprimente questione morale e politica. L'ascolto di voci delatrici - per antonomasia: voci false. Infine, la falsa testimonianza perpetrata ai danni del sar-

to e della sua consorte - possibili salvatori della piccola profuga. E le false testimonianze non finiscono qui.

Addentriamoci in questo ginepraio di falsità e di verità, per cercare frammenti o scorie di verità soggettiva e di desiderio inconscio dei protagonisti.

Se Sofia e il marito - morto da più di trent'anni con sulla coscienza la bambina mandata a morte - avessero mentito in quella particolare circostanza, attestando la cattolicità di una piccola ebrea, sarebbero stati degli ingannevoli fedeli e dei buoni cristiani. Avrebbero mancato alla lettera del dogma religioso secondo cui un Sacramento è la libera celebrazione di un passaggio simbolico e non certo un espediente per censurare il demone di un'identità diversa e marginale. Ciononostante, mentendo per salvare la vita a Elisabetta, Sofia avrebbe espresso almeno una forma della *sua* verità: il desiderio di tradire la legge del Padre in nome dell'ideale candore della vita di un bambino. Oggi Sofia sostiene che allora avrebbe tradito la sua coerenza religiosa, se non fosse stata fuorviata da una delazione, in base alla quale l'intera impresa di battezzare un'ebrea con una falsa testimonianza si sarebbe trasformata in una trappola contro l'organizzazione clandestina di cui faceva parte. Sarebbero arrivati alla sua organizzazione, attraverso la sua falsa testimonianza. E per lei, allora, era essenziale prima di tutto difendere l'integrità della sua organizzazione, la quale a sua volta veniva individuata dai suoi adepti (quindi anche da lei e dal marito) come portatrice di valori inconfutabili di verità. È lecito pensare che se Sofia avesse testimoniato il falso per salvare la bambina ebrea, messa in gioco come un'esca dal fronte avversario, non avrebbe più detto la *sua* verità; al contrario, avrebbe finito per tradire proprio quella verità che in quel momento per lei era l'unica *sua* verità.

Eppure le cose non stavano nemmeno così. Sofia era stata vittima di un'altra falsa testimonianza (la delazione) che le aveva impedito di rendere la prima (il battesimo). Non era vero che nella testimonianza a favore della piccola Elisabetta si trovava un'esca nascosta contro il gruppo partigiano di Sofia. E se, invece, fosse stato proprio così? Che fare?

Il periodo clandestino - come ogni momento politico e sociale della vita di un paese - è un tempo di menzogne e di verità. Tuttavia il periodo clandestino non può che essere vissuto dai suoi protagonisti *in odore di verità*. Sarebbe possibile, altrimenti? Quale verità? Ci chiediamo, noi, insieme a Kieslovski. Leggiamo le parole pronunciate dal regista nel corso di un'intervista: «I movimenti politici, Solidarnosc compresa, ignorano spesso le sorti del singolo. Ma vale veramente la pena di sacrificarsi per una causa? Io dico di no. Credo che non esista un'idea per la quale convenga immolarsi.» (Kieslovski/Furdal, 1989).

L'unica cosa che valga oggi, secondo la moralista Sofia (che sembra dar voce al Kieslovski moralista), è che in ogni caso si salvi un bambino. In questa affermazione emerge quella sorta di *captatio benevolentiae*, che non è rara negli altri film di Kieslovski, e molto meno si trova, invece, nella serie dei dieci film del Decalogo. Non possiamo sapere se a Kieslovski premesse tenersi buono il pubblico o non piuttosto placare un conflitto dell'anima. Conflitto che lui ha la spudoratezza e il coraggio etico di stuzzicare a ogni passo, ma che talvolta si fa insopportabile... e brucia. Noi che abbiamo la fortuna di guardare, a distanza, i suoi bellissimi film sappiamo che il messaggio di Kieslovski è molto più temerario, se lo osserviamo passare attraverso la filigrana della sua narrazione: sia quella di questo Decalogo 8, che quella del Decalogo 2. Storia, quest'ultima, portata qui a controprova di un argomento ma-

nicheo che non può convincerlo. Asserire che si debba comunque salvare un bambino significa tagliare con l'accetta proprio quel nodo etico, ad articolare il quale il regista polacco ha dedicato la sua intera opera e in un certo senso la sua stessa vita.

### *Controversie dell'inconscio*

Del resto, che non si uccida un bambino è cosa sacra e scontata. Purtuttavia, non solo capita tragicamente spesso che i bambini vengano uccisi, ma addirittura la nostra storia ci dice che Sofia e suo marito - di fronte al dilemma: o l'organizzazione o la vita di quella bambina ebrea (proprio di quella lì che stava loro domandando scampo) - avevano optato per la prima, rassegnandosi a liquidare, attraverso un'altra falsa testimonianza, la seconda. La questione è tutt'altro che limpida proprio in ragione dell'etica controversa del soggetto dell'inconscio. Difatti, per provare a comprendere dobbiamo essere disposti a inoltrarci in quell'*inferno dell'etica* che costituisce il titolo testuale del Seminario di Sofia; nonché essere disposti a soffermarci in esso, con minori compiacenze però e più rari conformismi, se possibile, di quanti non se ne usino in quell'aula universitaria per difendersi dall'angoscia e dalla cruda irruzione del disagio. Pensiamo, al riguardo, a quella persona sconclusionata (ubriaca, forse, oppure psicotica) che irrompe, inattesa, in pieno Seminario e che, per primo lo studente di colore e poi la professoressa di etica, cacciano senza esitazione fuori dalla porta. Un episodio come questo - al pari dell'immane sguardo algido e remoto dell'individuo 'senza sembiante' - ci autorizza a godere del film senza soggezione verso il tono ideologico dei suoi enunciati (francamente un po' convenzionali e intimidatori, in questo caso), ma piuttosto con

attenzione al sistema di segni e di allusioni che pure affiora dal monolitismo del suo messaggio essenziale: «la cosa più importante è salvare un bambino» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994).

Allora torniamo al 1943, quando mettere in pratica una simile unanime ammissione costava un prezzo tanto alto da far vacillare. Il prezzo, per esempio, dello snidamento di un'organizzazione clandestina con l'olocausto di uomini e di donne partigiani, ovvero con il sacrificio dei propri ideali e il tradimento di una profonda appartenenza. Che cosa succedeva, in quell'anno, nell'animo di Sofia, oggi sicura del fatto suo e ieri invece pronta a sacrificare *quell'una* in cambio di molti: anche di quei molti ebrei, per esempio, che in seguito si voterà a salvare per colpa, riparazione o rimorso? Fermo restando che il film non ci offre troppi spunti per fantasticare sull'animo, un po' marmorizzato dai buoni sentimenti, della nostra protagonista, noi non rinunciamo a provare, immaginandola tempestata dall'ambivalenza e dall'inclinazione opposta a quella di oggi: dal desiderio, appunto, di profanare un bambino.

In un'intervista della fine degli anni Settanta - fatta allo storico francese Philippe Ariès autore di un importante testo sul bambino e sulla vita familiare durante l'*Ancien Régime* - leggiamo due tesi, davvero sconcertanti (Ariès/Pontalis, 1979). Innanzitutto, che soltanto intorno al XVIII° secolo nasce il concetto di bambino (*l'invenzione del bambino* - secondo la sua definizione suggestiva), in base al quale il bambino assume un'importanza e un rilievo del tutto sconosciuti, nella storia, fino allora. Dall'intervista si intuisce che intorno a questa invenzione hanno cominciato ad affollarsi una serie di luoghi comuni sull'intoccabilità e sull'innocenza del bambino. A lungo andare, questi luoghi comuni hanno teso a occultare e a mistificare i livelli profondi e radicati di rifiuto, che sono vice-

versa insiti nell'essere umano adulto e che spiegherebbero, tra l'altro, anche la crisi odierna della natalità.

Citando dal senso comune sul declino delle nascite nel mondo moderno, Ariès menziona: «Non voglio fare bambini in un mondo che rischia di sparire sotto la bomba atomica». E, più avanti, continua: «Altri parlano della polluzione, della tristezza di vivere, della guerra ecc.. E sono sinceri quando parlano così. Ma quel che dicono non è vero. Esprimono come possono, con le parole che vengono loro proposte dai mass media, qualcosa di viscerale, che percepiscono male ma che li scuote... Ostilità, distanza, disagio, malessere». «L'adulto di oggi agisce come se non sapesse più comportarsi davanti al bambino o al giovane» - osserva ancora lo storico francese - «Ne è intimidito. Allora si vedono ricomparire gli antichi 'né bambini né cani' del XIX secolo ecc. ecc.».

La seconda tesi di Ariès è molto interessante anch'essa. Si domanda se la violenza del nostro tempo non provenga in larga parte dal fatto che abbiamo creduto fosse scomparsa, svanita, la violenza. Abbiamo pensato di vivere in una società pacifica. «I giovani genitori di oggi non hanno vissuto in una società del corpo a corpo, non hanno l'esperienza delle loro forze e quando gli capita un bambino, possono pure ucciderlo, una sera, come si uccide una mosca». Inoltre, secondo Ariès, «i padri non schiaffeggiano più, perché non sanno più né punire né colpire, e allora feriscono o uccidono». Queste riflessioni dello storico francese ci aiutano a penetrare nel mondo (sommerso e soffocato dai pregiudizi) delle tensioni inconsce che ciascuno di noi ha con il bambino: innanzitutto con il bambino che siamo; con quello che amiamo in nostro figlio; con quello che vezzeggiamo e ammiriamo nel figlio dell'altro; con il bambino che siamo pronti a difendere dai soprusi più spudorati, mentre ne detestiamo la petulante invadenza nel vagone di un

treno, piuttosto che in una cena d'amici o altrove; con il bambino che nel segreto del nostro cuore non vorremmo mai aver messo al mondo quando lo osserviamo, spietato, divorarci la vita. Noi compiamo un lavoro costante per contenere e arginare una forza di morte: quella che consiste nell'uccidere un bambino meraviglioso (o terrificante) che, di generazione in generazione, ci domina, portando testimonianza dei sogni e dei desideri dei nostri genitori.

Per noi non c'è vita se non a prezzo dell'uccisione di quell'immagine prima, estranea, *in cui la nascita di ciascuno si iscrive*. Uccisione irrealizzabile, sebbene necessaria, perché non c'è vita possibile, vita di desiderio, di creazione, se si sospende l'uccisione del "bambino meraviglioso" che rinasce continuamente. Meditiamo insieme sulle parole di Serge Leclaire, psicanalista, che a metà degli anni Settanta ci offre - con il suo libro *Si uccide un bambino* - lo spaccato di un mondo interiore inconcepibile da parte del buon senso, eppure affatto strano per una lettura metapsicologica e un'etica aperte ai più oscuri ed ermetici sconfinamenti dell'inconscio. «Il bambino meraviglioso prima di tutto è lo sguardo della madre, che ne ha fatto uno splendore sublime, come una maestà di Gesù bambino, luce e gioiello irraggianti assoluta potenza; ma è anche e già l'abbandonato, perduto in una derelizione totale, solo di fronte al terrore e alla morte... Il bambino meraviglioso è una rappresentazione inconscia primordiale in cui si intrecciano, più dense che altrove, le aspirazioni, le nostalgie e le speranze di ciascuno...» (Leclaire, 1976). Tale rappresentazione «ci incanta e noi non possiamo né allontanarcene né afferrarla. Rinunciare ad essa significa morire, non avere più ragioni per vivere; ma fingere di attenersi è condannarsi a non vivere affatto. Per ciascuno, sempre, c'è un bambino da uccidere, un lutto da portare e riportare... una luce da accecare perché

possa accendersi e spegnersi sullo sfondo della notte. Chi non porta continuamente il lutto per il bambino meraviglioso che sarebbe stato, resta nel limbo e in una chiarezza lattiginosa di un'attesa senza ombre e senza speranza; ma chi crede di aver regolato una volta per tutte i conti con la figura del tiranno, si esilia dalle sorgenti del suo genio, e si ritiene uno spirito forte davanti al regno del godimento... Ogni "ordine" familiare, e a maggior ragione sociale, si dà per obiettivo di prendere in carica questa introvabile, o perduta, figura di felicità, di caduta, di gloria e di potenza, ma in realtà non fa altro che allontanarne. Perché nessun ordine può dispensarci dalla nostra propria morte. Affrontare l'"uccisione del bambino", sostenere la necessaria distruzione della rappresentazione narcisistica primaria è compito comune, imperativo ma impossibile da portare a compimento... Come sopprimere il bambino, come disfarsi di qualcosa che ha statuto di rappresentante inconscio, e perciò è indelebile? Ma, d'altro canto, come sfuggire a questa necessità o eludere quest'obbligo senza restare nel limbo dell'"infanzia" e nell'al di qua del desiderio?» (*ibidem*). In ultima analisi la nostra battaglia contro la potenza dell'*infans* titanico che ci governa - irradiato com'è da proiezioni ataviche e da desideri più remoti di noi - forgia l'arma delle nostre disperate ambivalenze in virtù delle quali costruiamo regni e innalziamo patiboli al bambino.

E allora qual è la verità di Sofia quando, ieri, non stenta a immolare la piccola Elisabetta a un frammento rilevante e potente della sua verità del momento? E quando, oggi, si danna a esaltare un'altra verità, presumibilmente figlia della colpa e della delusione di un altro tempo e di un'altra storia? Certo che nel tempo della clandestinità, il bambino onnipotente, luogo immaginario e simbolico dei sogni e delle chimere genealogiche di riscatto universale, dominava l'animo militante al



punto da rendere relativamente irrisoria la bambina reale. Salvare lei, che portava soltanto il carico simbolico di una vita singola e acerba, rischiava di minimizzare il narcisismo eroico di un combattente per la causa matura della libertà. E invece, rifiutandole la salvezza, aveva trionfato il 'bambino meraviglioso' su un bambino in carne ed ossa. Si era trattato, allora, dell'esperienza vera di un lutto impossibile, in nome del quale qualcuno, comunque, avrebbe dovuto morire. Ieri era toccato a Elisabetta: e oggi a chi sarebbe toccato morire? Oggi la parola d'ordine è: bisogna salvare a tutti i costi il bambino.

Qual è la verità attuale? Dove si rintana il piccolo despota eccellente, oggi, in quell'aula universitaria in cui si parla di Dio senza nominarlo mai (secondo l'esplicita ammissione di Sofia); in cui si evoca il bene, pensando di poterlo centrare, come a un tiro al bersaglio...? Una dimensione di mistero aleggia nella storia e sembra lasciar sospesa la verità di ogni scelta a un unico testimone: la morte.

Oggi Sofia è sola: il marito è morto molti anni orsono, il figlio la evita. «Non abita qui, vero?» - le chiede Elisabetta. «Non ha voluto restare con me». «E dov'è?». «La cosa più semplice è dire che sta lontano da me» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994).

Il testimone della verità della sua scelta attuale è il deserto in cui questa donna si trova. Oggi per lei, probabilmente, il bambino vivo in carne e ossa non è che la quintessenza di una tenerezza finita, di un morbido corpo perduto, di una domanda tradita. Il bambino vivo per lei oggi è, forse, l'unico modo per significare *eros* il piccolo dio della vita che la sta abbandonando. L'idea della vita di un bambino, oggi, alleggerisce, forse, le sue angosce di morte con la chimera di un'iniziazione e di un'utopia analoga forse a quella di allora: di quando lei, giovane, sognava rinascita e redenzione.

*Devote al torto*

Il tradimento, in realtà, sembra aver accerchiato Sofia, in quel tempo in cui la fedeltà era il modello: fedeltà alla Chiesa, fedeltà ai compagni di lotta, fedeltà agli ideali, fedeltà alle promesse eroiche come quella di procurare un falso battesimo a una bambina ebrea perseguitata. Sofia e suo marito erano costretti, in qualunque caso, a tradire. Erano obbligati a spezzare il mito ideale della coerenza e della solidarietà. Non c'era scampo per loro in quella contingenza: le loro idealizzazioni erano destinate a franare. La loro equità non era integerrima: avrebbero dovuto scegliere il tipo di tradimento. Di un tradimento si sarebbe comunque trattato. E loro hanno scelto di tradire la bambina.

«Sembra che il tradimento e la cacciata fossero l'unica via per uscire dal Giardino, come se il calice della fiducia non potesse essere trasformato in altro modo. - scrive James Hillman nel suo saggio dedicato al tradimento nel 1979 - Ci troviamo così di fronte a una verità essenziale sulla fiducia e sul tradimento: l'uno contiene l'altro. Non è possibile avere fiducia senza la possibilità del tradimento... Il tradimento ci viene proprio da quei rapporti dove la fiducia primaria è possibile. Noi possiamo essere veramente traditi solo quando ci fidiamo veramente - da fratelli, amanti, mogli, mariti, e non da nemici o da estranei. Più grandi sono l'amore, la lealtà, l'impegno, l'abbandono, e maggiore è il tradimento. Il serpente era nel Giardino fin dal principio, proprio come Eva era già preformata nella struttura che circonda il cuore di Adamo: la fiducia e la possibilità di tradire nascono nello stesso istante» (Hillman, 1979). Del resto, continua lo psicologo junghiano: «...la fiducia primaria deve essere spezzata perché i rapporti evolvano. Inoltre non è possibile crescere all'interno di essa... Vivere o amare

solo quando ci si può fidare, quando si è sicuri e accolti, quando non si può essere abbandonati o feriti, quando ciò che è stato espresso in parole è impegnativo in eterno, significa essere fuori dalle vie del male e quindi fuori dalla vita reale.» (*ibidem*)

Ed Elisabetta che cosa cerca, oggi? Elisabetta non riesce a far diventare passato il passato. Quel rifiuto, subito 40 anni prima, ha per lei l'urgenza e la contemporaneità di un *presente antico*, ovvero di uno stralcio irrigidito di memoria che non si decide a invecchiare, godendo di una freschezza impropria, di un artificio che rende morbosa la testimonianza della verità. E allora cerca di comprendere se le è possibile perdonare. Che cos'è il perdono? Interrogiamo, di nuovo, il testo di Hillman: «Il perdono ha significato solo quando l'Io non può dimenticare né perdonare ... Si tratta allora di perdono e non di oblio» (*ibidem*). Sembra che Elisabetta sia tormentata dal ricordo di quel rifiuto, di quel patto spezzato. La sua memoria sembra afflitta da un'emozione imperdonabile, mentre lei si ostina a perdonare, a capire, a giustificare. Tuttavia non sarebbe meglio «ricordare un torto, piuttosto che tentennare con ambivalenza fra oblio e risentimento?» - si chiede ancora Hillman riflettendo sulla qualità psicologica del perdono. Sembra che in Elisabetta alberghi una torbida determinazione: quella di liberarsi dall'odio per il torto subito. Il rischio dell'odio, del resto, è quello di annientare la qualità della memoria, della sua forma.

L'odio dissolve l'esperienza con il potere granitico della sua ossessione.

Viceversa, oblio e risentimento «sono il sale che preserva l'avvenimento dalla decomposizione... In altre parole, un paradosso del tradimento è la fedeltà che il traditore e il tradito mantengono, dopo l'avvenimento, alla sua amarezza». Ed è,

per l'appunto, questa la vocazione che le unisce - Sofia ed Elisabetta - ancora oggi.

*Asilo ed esilio della parola*

Qual è la verità? Questo è lo straordinario e modernissimo assillo di Kieslowski nel corso di tutto il Decalogo e certo più specificamente nel merito di Decalogo 8: *Non dire falsa testimonianza* (altrimenti detto: *Non mentire*). Non c'è che la verità inviolabile della legge di Dio per rilanciare al soggetto la dimensione del dubbio e la seduzione dell'enigma. Il bambino del cinema di Kieslowski ha proprio la funzione di dimostrare la violenza immanente non solo nella verità ma anche nella legge morale. In ultima analisi: comunque, per il soggetto, è menzogna. Se vogliamo far transitare un poco di verità: questo è il nostro destino di esseri parlanti. Articoliamo discorsi e parole con l'ingenua convinzione di dire la verità o magari di ingannare l'altro pronunciando, a nostra discrezione, un'astuta menzogna. Ma l'inconscio ci priva del controllo integrale della verità e della falsità. «L'io non è padrone in casa propria» (Freud, 1916) - ci ha insegnato Sigmund Freud con l'invenzione della psicanalisi.

Il film è un'invettiva contro il mito della Verità. In fondo, che altro è una falsa testimonianza se non il tentativo di sostituire la più elementare e complessa verità soggettiva con una verità ideale? Una verità attraverso la quale il soggetto attesta per vero il proprio *io ideale*, mettendo a tacere il soggetto del proprio inconscio. L'io ideale è l'io di compromesso attraverso cui si maschera il desiderio inconscio. Come si fa a interdire la menzogna? «Al livello dell'inconscio, il soggetto mente. - dice Lacan nel Seminario sull'Etica - E questa menzogna è il suo

modo di dire la verità... Il *Tu non mentirai* è il comandamento in cui si fa sentire per noi, nel modo più tangibile, l'intimo legame tra il desiderio, nella sua funzione strutturante, e la legge. In verità: questo comandamento è lì per farci sentire la vera funzione della legge» (Lacan, 1959-60). Il *Non mentire* è un precetto negativo e ha la funzione di ritirare dalle parole che enunciamo (dai nostri enunciati) la verità dell'inconscio che le ispira (il soggetto dell'enunciazione). «È proprio - in quanto mento, rimuovo, in quanto sono io, bugiardo, che parlo - che io posso dire *Tu non mentirai*... In questo *Tu non mentirai*, come legge, è inclusa la possibilità della menzogna come il desiderio più fondamentale» (*ibidem*). La parola del soggetto, d'altronde, non sa quel che dice quando mente e solo mentendo, peraltro, riesce a promuovere qualche verità. «Del resto, in questa funzione antinomica tra la legge e il desiderio... risiede la molla che fa di questo comandamento, tra gli altri 10, una delle pietre angolari di ciò che noi possiamo chiamare la condizione umana, in quanto merita di essere rispettata.» (*ibidem*).

La nostra protagonista, Sofia, non può che mentire, o rendere una falsa testimonianza quando dice, oggi, la verità di aver sbagliato, allora, uccidendo un bambino. Del resto l'integrale verità non la diceva neanche ieri, quando enunciava la necessità di salvare i compagni, le idee, la lotta clandestina, tutti gli ebrei profughi venturi a fronte di una soltanto, di quella bambina lì che le stava davanti chiedendo di essere salvata e di non morire. Tuttavia, noi potremmo verosimilmente immaginare Abramo pentito dell'atto assurdo e paradossale di portare il proprio figlio alla morte con le sue stesse mani? Credo proprio di no.

Perché senza la storia di quel vecchio padre che porta con disperata determinazione il suo amato Isacco al macello senza conoscerne il perché per poi ritrovarselo sano e salvo altrettan-

to inspiegabilmente; senza quella storia, tutti noi, ognuno di noi non sarebbe lo stesso. Suppongo che saremmo privi di una parte essenziale della nostra inconsapevole, strutturante e quotidiana scienza dell'anima. Saremmo impoveriti di una conoscenza fondamentale: che la legge del desiderio non coincide con la legge del Bene Supremo. E non perché il desiderio sia il male; viceversa - semplicemente e paradossalmente - perché per sostenere la tensione del desiderio il soggetto lascia, sia pur con acuto dolore, che siano in perdita gli oggetti che ama, mentre nel perseguimento del Bene il soggetto si attacca all'oggetto e accetta, con le bugie della rassegnazione, che in perdita sia il desiderio. E così Abramo - uomo dell'assoluto e del desiderio - solo ammettendo di sacrificare il suo diletto Isacco avrà la sorpresa di poterlo salvare. Ciononostante anche Abramo non potrà sfuggire ai cavilli e agli inganni della verità. «Padre mio! ... ecco qui il fuoco e la legna, ma dov'è l'agnello per l'olocausto? Rispose Abramo: ... “Dio si provvederà da sé l'agnello per l'olocausto”.» (Genesi, 22-1/19).

Analogamente, il giorno del sacrificio, Sofia ha mentito a Elisabetta, che poi, dopo 40 anni, avrà la sorpresa di ritrovare sana e salva. Mentre le mentiva, però, pronunciava l'unica verità che in quel momento fosse a sua disposizione: la verità del suo desiderio missionario, capace di un singolo assassinio in nome della salvezza dell'umanità.

*Riferimenti bibliografici*

Ariès Ph. - Pontalis B., 1979

*Entretien in L'enfant, Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 19, pp. 13-26

Coureau D., 1994

*Décatalogue 8, le labyrinthe éthique*, in *Krzysztof Kieslowski, Etudes cinématographiques*, n. 203-210, Paris, Lettres Modernes

Freud S., 1913

*Zwei Kinderlügen*, (trad. it. *Le bugie di due bambine*, in *Opere*, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1975)

Freud S., 1916

*Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, (trad. it. *Una difficoltà della psicoanalisi*, in *Opere*, vol. 8, Torino, Boringhieri, 1976)

Genesi, 22-1/19

Hillman J., 1979

*Senex et puer*, Venezia, Marsilio

Kierkegaard S., 1972

*Timore e tremore*, in *Opere*, Firenze, Sansoni

Kieslowski K./Furdal, M., 1989

*Perché siamo qui?* in Furdal M., Turigliatto R. (a cura di), *Kieslowski*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, pp.13-35

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo* (Decalogo VIII), Torino, Einaudi

Lacan J., 1959-60

*L'Éthique de la psychanalyse, Séminaire VII*, Paris, Seuil, 1986 (tr. it. *L'etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994)

Lacan J., 1954-55

*Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Seminaire II*, Paris, Seuil, 1978 (tr. it. *L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 2006)

Leclaire S., 1976

*Si uccide un bambino*, Milano, Garzanti

Neri E., 1990

*Decalogo 8: Le parole non bastano*, in *Rivista del Cinematografo*, n. 5



## 9. DESIDERIO IN POTENZA

### *Non desiderare la donna d'altri*

*«Può accadere che tutta la sensualità di un giovane sia vincolata nell'inconscio a oggetti incestuosi o, come possiamo anche dire, venga fissata a fantasie incestuose inconsce. Il risultato è allora un'impotenza assoluta che viene eventualmente suggellata da un effettivo indebolimento, verificatosi al medesimo tempo, degli organi che compiono l'atto sessuale»*

(Freud, 1910-17)

### *La storia*

**R**oman e Hanka sono sposati da dieci anni e si amano ancora. Roman, cardiocirurgo eccellente, da tempo soffre di impotenza, di una tenace ostinata impotenza sessuale. Un amico medico, consultato per una prognosi, gli comunica brutalmente che non c'è più nulla da fare.

«Sei sicuro? ... Mai più ... con nessuna donna?»

«Sì i referti parlano chiaro, i sintomi pure.»

«Non è che dei sintomi ti abbia parlato tanto»

«Non importa, me li immagino. Tre anni e mezzo fa, magari quattro, avrai notato... che non ce la facevi. Hai cominciato a non farcela più. Hai pensato alla stanchezza, sei andato a sciare. Le cose sono migliorate, hai tirato un sospiro di sollievo. Ma è tornata. Sempre più spesso hai dovuto darla vinta al tuo amichetto fedele. Hai ripassato le lezioni di medicina generale, hai rispolverato i manuali. Ormai sei deciso: ti sei fatto arrivare del gingseng strapagandolo. Hai preso iohimbina e stricnina, ma non ti hanno giovato per niente... non avevi da

Tavola 9



«Il nono comandamento: Non desiderare la donna d'altri»

Come sempre, nella tavola il nono comandamento «Non desiderare la donna d'altri» è ribadito sia sul bordo superiore sia nel cartiglio angelico. Il contrasto è tra la scena positiva di uomini e donne che vivono ordinatamente secondo il loro stato e la vivacissima scena negativa ove è rappresentato l'episodio di Davide che dalla loggia reale ammira Betsabea che sta appartandosi per il bagno e, in tal modo, inizia la sua violazione del nono comandamento. Il diavolo sta quasi abbracciando il re, racchiudendolo tra le sue spire, e lo invita a non preoccuparsi, a baciare quella donna tanto "il marito non c'è" e non vede.

chi andare: ti vergognavi. Ti sei fatto prendere dal panico ed eccoti qui da me. È andata così?»

«Più o meno»

«E non ne guarirai» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994).

Umiliato e furente per questo verdetto spietato Roman si fa trascinare da Hanka, affettuosa e innamorata, nell'illusione di un amore eterno nonostante tutto, a cui lui non crede e che lei sta già preliminarmente tradendo. Si incastrano entrambi nei trucchi delle assicurazioni e delle garanzie, facendo esplodere i fantasmi della diffidenza, del rimorso, della colpa.

Hanka, che non crede nella prognosi di irreversibilità, liquida il giovane amante (con cui consolava da tempo la sua astinenza erotica) in nome di un attaccamento ideale al marito, nei confronti del quale, del resto, vive un'intesa telepatica, quasi extrasensoriale. Roman, dal canto suo, è devastato dalla gelosia e spia la moglie con una morbosità degradante.

Parallelamente alla storia di Hanka, di Roman e del giovane Mariusz si assiste alla vicenda esistenziale di Ola, fanciulla cardiopatica dotata di un talento canoro fuori del comune. In difesa di un simile talento, Ola viene spinta dalla propria madre verso un pericoloso, ma risolutivo, intervento chirurgico. Roman tratta in ospedale, a più riprese, la questione con la giovane paziente. In sostanza si interrogano vicendevolmente sull'opportunità o meno di fare l'operazione in grado di restituire la potenza della voce alla ragazza. I due alla fine opteranno, concordi, per l'intervento che, ripristinando un cuore sufficientemente forte per cantare, voterà la ragazza probabilmente a un faticoso destino di allori, privandola di una vita più modesta e, magari, più serena.

L'intreccio fra la propria storia e quella di Ola attrae Roman segretamente e misteriosamente.

Intanto - dopo una drammatica crisi - marito e moglie tentano un rilancio ulteriore del loro matrimonio, ripromettendosi anche di adottare una bambina. Ma un ennesimo incolpevole equivoco - che scatena le sue più buie angosce gelose - spinge Roman, disperato, a suicidarsi. L'atto suicida, però, fallisce. E lui, destinato a vivere, tenta di ristabilire i contatti con Hanka.

Ciononostante, continueranno a stare insieme?

E, nel caso, con quali ulteriori tormenti?

### *Eros*

Dunque Hanka e Roman dopo dieci anni di matrimonio si trovano nella seguente situazione: lui è diventato impotente e vive questo evento con un senso acuto di vergogna e di disfatta. Lei, che lo ama ancora intensamente, si è rassegnata a una passioncella extraconiugale clandestina, atta a salvare il loro legame profondo, le loro affinità, la tenerezza.

Roman, annichilito, si millanta disponibile a che la moglie procuri a se stessa ciò che lui non può più darle. Tuttavia una gelosia avida e cupa lo schianta di dolore e di ossessione.

D'altro canto, sembra che Mariusz, l'amante di Hanka, riesca a strappare ormai alla donna solo qualche amplesso pieno di rimorso e di colpa. E poi, una volta abbandonato da lei (disposta a rinunciare per la pace familiare a quei rari momenti di sesso) il giovinetto si spertica in dichiarazioni d'amore, irrompendo anche un paio di volte a disturbare il quadretto di fedeltà, riorganizzato, in quattro e quattr'otto, dall'onesta moglie sacrificale. Ma Roman non si fida delle promesse di Hanka e sembra approfittare della prima occasione di ambiguità nelle comunicazioni tra loro per mandare tutto all'aria e farla finita.

Questi, schematizzati, i punti di snodo segnalati allo spettatore dal film di Kieslowski, ispirato al nono comandamento: *non desiderare la donna d'altri*. E, a un primo livello di indagine, se ne potrebbe dedurre una profonda fragilità dell'uomo (ossia di entrambi gli uomini protagonisti) alle prese col desiderio femminile.

Innanzitutto: Mariusz, lo studente di fisica, appare poco più che uno strumento nelle mani di una donna infelice. Sempre disponibile, presta il suo fallo alla bisogna, senza capire quel che fa né quel che gli sta succedendo. Il gioco sembra integralmente condotto da Hanka che strapazza il suo amante al pari di quel quaderno di formule, preso, gettato e recuperato dal secchio della spazzatura. Il vincolo e le sensitività elettive esistenti e presunte tra Roman e Hanka ordiscono, a discapito del giovanotto, una rete acchiappa-farfalle in cui lui casca senza rimedio. Si divincola un po', tenta qualche sortita da padrone del fallo, ma la sua questione lascia indifferenti: non interessa nessuno.

Lui ci aveva provato - forte di una sensualità gagliarda e disinibita - a possedere *la donna*, forse *la madre*, forse *la donna del padre*; ma, di fronte al primo segno di articolazione del desiderio femminile, il suo tentativo frana e per il giovane Edipo è sbarrata ogni strada, persino la strada amara di Colono. Mariusz resta siderato da un desiderio senza pathos e senza legge, da un desiderio che non è suo, ma il cui mistero lo ha semplicemente bruciato. Si tratta del desiderio enigmatico di una donna innamorata dell'impotenza di un altro, di un desiderio vagante e magnetico che vibra sul suo fallo il taglio della castrazione.

Su un'altra scena c'è Roman il cui eros langue da anni, privando Hanka, bella e sensuale, di quanto lei non ha nessuna difficoltà a trovare: «Saprò cavarmela (...) per quella cosa

li... le donne sono capaci di cavarcela» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994). Tuttavia Roman qualcosa le offre con la sua impotenza: una penuria e un involontario espediente che sembrano costituire un'autentica rarità e infiammare il suo desiderio di donna.

Del resto non sono proprio *Poenia* (Povertà) e *Poros* (Espediente) ad aver generato *Eros*?

### *Inguaribile mancanza*

Per intendere ciò che accade senza cadere nei misconoscimenti retorici dell'amore sacrificale e platonico - proponiamo di leggere attentamente, ovvero alla lettera, la dichiarazione che Hanka fa al marito - non tanto per rassicurarlo quanto per fargli intendere la peculiarità del suo eros e del desiderio: «L'amore non bivacca tra le cosce. Per me significa di più ciò che c'è tra noi di ciò che non ci sarà più» (*ibidem*). La novità di oggi - in altri termini *ciò che c'è fra loro* - non sono tanto l'affetto, la tenerezza, le affinità che esistevano anche prima, ai tempi del cosiddetto bivacco carnale di Eros. Ciò che c'è oggi va individuato per differenza con ciò che non c'era ieri, e per contrapposizione con ciò che non ci sarà più domani.

Pensiamo all'affiorare di una dimensione nuova che stabilisce irreversibilmente nel soggetto una funzione fino a quel momento sconosciuta ma da quel momento indispensabile: la funzione evocativa e strutturale della mancanza. «Non ne guarirai» (*ibidem*) - dice il medico a Roman, senza sapere in realtà il tipo di verità che sta pronunciando. L'impotenza di Roman è presumibilmente il sintomo di una questione etica davvero *inguaribile*.

Proviamo ad articolarla così: come si fa a tener vivo il desiderio col passare degli anni che tendono a trasformare il mi-

stero sfuggente dell'altro nella nota consuetudine con un soggetto amato? Come è possibile amare senza sottrazione, lacuna, mancanza?

Naturalmente per interrogativi come questi non c'è risposta illuminante, perché ogni risposta verosimile non potrebbe che articolarsi in forma di compromesso, nella veste di un sintomo. L'impotenza (argomento che eccita le euforie terapeutiche e le rassegnazioni religiose del nostro tempo) può rappresentare un sintomo trattabile dell'inguaribile conflitto inconscio tra eros e thanatos.

Una volta che l'oggetto è tuo, ti appartiene: una volta che hai l'altro, lo possiedi, non ne senti più la mancanza, dunque il desiderio. Non sei più in quello stato di penuria, di assenza, che è tanto più acuto, nell'amore, quanto più l'amato, standoti vicino, rischia di privartene offrendoti in cambio l'appagamento. Memorabili al riguardo i versi di Borges sulla *Nostalgia del presente*: «In quel preciso momento l'uomo si disse:/che cosa non darei per la gioia/di stare al tuo fianco in Islanda/sotto il gran giorno immobile/e condividere l'adesso/come si condivide la musica/o il sapore di un frutto./In quel preciso momento/l'uomo stava accanto a lei in Islanda.» (Borges, 1981).

Invece posseduto, inglobato, l'oggetto del desiderio muore (scompare) lasciando il posto all'oggetto del fantasma che satura il soggetto in un sistema di equivalenze e di affinità.

Il fantasma di cui parliamo è una formazione inconscia, uno scenario composto di elementi che provengono dall'universo simbolico e immaginario del soggetto. È lo schermo dietro al quale viene dimenticato il *reale*. Il *reale*, ovvero quanto di indicibile abita e domina chiunque, insopportabile da incontrare e perenne tentazione da cui proteggersi. Il fantasma è il particolare rapporto che il soggetto dell'inconscio - irriducibil-

mente diviso tra ciò che dice e la propria verità - intrattiene con l'oggetto, causa inconscia del desiderio.

Nel corso della vita tentiamo di otturare, chiudere, la beanza che l'oggetto perduto e primordiale ha scavato dentro di noi. Per sanare questo vuoto cercheremo oggetti d'amore e di odio immaginari che la nostra particolare storia ci spingerà a privilegiare. Nel fantasma, il soggetto si perde identificandosi con l'oggetto perduto. Avendo perduto il seno, per esempio, il bambino *diventa* seno. Si offre così alla divorazione dell'altro.

Radicalmente dipendente dal proprio sistema di significanti originari, il soggetto affida al fantasma inconscio il compito di cancellare la mancanza nucleare che lo fonda in quanto soggetto esposto al desiderio.

Allora accade a Roman di perdersi o per meglio dire di perdere - col passar degli anni in un matrimonio intenso e simbiotico - il punto di fuga dell'oggetto, la sua precarietà in virtù della quale Hanka non era ancora sua, non gli apparteneva, restava altra da lui, non era ancora sussunta in lui. Viceversa oggi, che esiste tra loro un sistema di trasmissioni telepatiche febbrili grazie al quale non c'è lontananza che riesca a separarli né segreto che riesca a distogliere l'uno dall'altro, l'oggetto del desiderio - quel *daimon* che assorbe gli amanti col fascino del suo inafferrabile enigma - è sparito, risucchiato nella compiutezza di *thanatos* che irride la nostalgia di cui ha bisogno *amore*.

### *Alterità, alienazione*

Dell'aspetto di alienazione del desiderio è impregnata intimamente questa storia. Dell'oggetto d'amore e di desiderio, uomo o donna, non abbiamo il possesso: non è che *d'altri*, nel



senso che, non appartenendoci, corrisponde sempre a un'*alterità* radicale.

Questo slittamento è raccontato attraverso un espediente narrativo molto originale. Innanzitutto, potrebbe sembrare che Hanka non possa essere definita la donna di Roman, in quanto Roman se l'è *alienata* con la propria impotenza. Ma d'altro canto appare evidente che non sia neanche la donna di Mariusz, lo studente di fisica, con cui ha degli incontri erotici nascosti e colpevoli - per l'appunto, *alienanti*. La conseguenza è che il desiderio di entrambi finisce per identificarsi come desiderio di una donna non propria. È nel momento della perdita che Roman è ossessionato dal possesso, in altri termini dalla gelosia; mentre Mariusz - solo quando viene lasciato - si dichiara pronto a impadronirsi della donna, magari sposandola e restando sempre accanto a lei.

Ma l'impotenza di Roman è dovuta proprio al matrimonio che istituisce e consacra la proprietà ovvero l'obbligo di un'appropriazione che, per l'appunto, si rivela impossibile. Un'appropriazione che finisce per far precipitare la coppia nell'inibizione del desiderio; quasi per rilanciare, sia pure in modo gravemente sintomatico la presenza dell'oggetto in quanto oggetto perduto.

«La fanciulla gli pose la testa sulle sue ginocchia, e quando egli si sentì sfiorare il viso dalle sue mani... ebbe l'impressione di essere posseduto; provò un senso di pace, di riposo, di felicità e di tranquillante piacere... Quindi sussurrò: "*Vorrei poter morire così - adesso!*"... Per quanto donna ella non poteva comprendere, nella sua semplicità, il terribile complimento contenuto in quella frase, in quel sussurro di *mortale felicità*, così sincero, così spontaneo, proveniente direttamente dal cuore - come ogni corruzione. Era la voce della pazzia, di un calmo delirio, della felicità infame, vile, e così soave che la

mente allibita rifiuta di contemplarne la fine: perché per le vittime di tale felicità nel momento in cui questa viene a cessare ricomincia quella tortura che ne è il prezzo» (sott. nostre; Conrad, 1946-55).

Ricordiamo queste parole di Conrad perché hanno la precisione e la grazia poetica di raccontare, nel momento iniziatico di una storia d'amore, il prorompere simultaneo del desiderio e della morte. E poi lo smarrimento a cui viene sottoposto l'altro (anche in questo caso, una donna) che, in quanto mero oggetto del desiderio, può ostentare innocenza e ignoranza.

Desiderio e morte provengono direttamente dal cuore - sostiene il narratore - come ogni corruzione! Questa geniale notazione - messa quasi ai margini dell'intero brano - ci dice in poche parole pressoché tutto quanto ci interessa aggiungere al quadro esplicito in cui si iscrive la storia di Roman e di Hanka.

La fine del desiderio d'amore è desiderio d'amore. La felicità sessuale prevede nella sua stessa immanenza la tortura della perdita e, mentre la mente si rifiuta di contemplarne la fine, il soggetto si trova a dar voce al desiderio di morte: "Vorrei poter morire così - adesso!".

Ed è proprio la *corruzione* del cuore che inconsciamente combatte contro la conservazione e il mantenimento: del resto, però, così essenziali alla durata dell'amore e alla qualità degli affetti. Per uscire relativamente indenni da questo conflitto *in-guaribile* non c'è predominio del principio di piacere né del principio di realtà che tenga.

La legge del nono comandamento ne tenta una sortita e vedremo in che modo.

### *L'agalma*

Come ci mostra Edipo, certo si è che la Cosa (l'oggetto primigenio, la madre, l'essenza incontaminata di eros) non si può raggiungere, non è possibile appropriarsene se non al prezzo di un crollo catastrofico del soggetto in quanto soggetto desiderante. Eppure non è consentito altro che passare la vita a tendere verso di essa, a ritrovarla. L'abbiamo perduta, senza averla posseduta mai.

Non esiste coincidenza tra ciò che manca all'amante e ciò che possiede l'amato. Ed è questa non-coincidenza che fa l'amore. L'amore sorge dal punto di congiunzione del desiderio e del suo oggetto proprio in quanto inadeguato. Invece l'amore di Edipo, la madre, è la quintessenza della perfezione dell'oggetto, si tratta soltanto di togliere di mezzo il padre. Compiuto il parricidio, non simbolico ma reale, Edipo si abbaglia di onnipotenza per aver colto, in Giocasta, la corrispondenza assoluta: l'unica donna destinata a lui, per possesso primordiale e perversione paterna.

La disinibizione di Edipo è l'altra faccia, non meno patologica, dell'impotenza di Roman. Sembra che entrambi abbiamo smarrito l'*agalma* socratico, ovvero non abbiano più la percezione di quell'oggetto posseduto soltanto da chi sa che non gli appartiene. Chi può sapere che cosa c'è in lui che l'altro possa amare? È appunto questo enigma a rendere il desiderio una continua, ardua avventura da correre al buio. D'altronde la bellezza dell'oggetto ambito resta un mistero, perché manca di un modello a cui conformarsi per diventare realtà.

L'*agalma* è «una trappola per dei» (Lacan, 1960) e a Roman non succede più di caderci, poiché, riuscendo (magari per consuetudine e serenità) a *possedere* la moglie, non può più farsi possedere dal dio. «Il viso dell'amato non è che lo spec-

chio in cui l'amante scopre non il proprio viso, ma quello del dio che è in lui» (Henrion, 1993)

### *Oneri del talento*

Analogamente a Roman, patisce una fiera impotenza la giovane Ola. Una voce formidabile la abita, ma lei la vive come un'estranea, quasi un sopruso che le viene inflitto dal talento e dalla propria madre. La ragazza dichiara di aspirare a obiettivi convenzionali: un marito, una famiglia, la casa. Tuttavia condivide col suo chirurgo una pungente contraddizione: una malattia, appunto, più grande e più forte di lei. Guarire da quella malattia significa per Ola lasciarsi dominare da un conflitto acuto e lacerante. Il conflitto tra una vocazione femminile al focolare domestico e una simultanea, possente vocazione all'alterità che è in lei e che lei è: il canto. Seguire quest'ultima, facendosi operare da Roman, significa riconoscere - insieme a lui, altrettanto inconsapevole - che il desiderio è sempre desiderio dell'altro.

«San Giuseppe da Copertino (...) scrive la grande verità: che la malattia è sempre e unicamente 'qualcosa che Dio ha da dirci'; cercarvi altre cause è buttar via la perla preziosa... Troppe cose della mia vita - annota in un quaderno di appunti, Cristina Campo - ne sono state investite e trasformate... tra le altre la poesia - presa e lasciata da me le mille volte come un capriccio, un lusso, una voluttà segreta e saltuaria alla quale si dovessero anteporre in ogni caso i 'doveri', e che in realtà era il *solo* dovere, quel che in religione si chiama dovere di stato e di stretto rigore: come lo è sempre il 'talento' che ci è stato dato, sia pure piccolissimo; il quale non è un dono ma un pre-

stato, che va trafficato, di cui ci sarà chiesto conto e che, se non lo usiamo, ci sarà *tolto*» (Campo, 1991).

L'impotenza *psicosomatica* di Roman non è che il sintomo della sua brama di sicurezza. Viceversa - come sembra dimostrargli la sua paziente cardiopatica che sceglie piuttosto di cantare che di vivere - il desiderio e la legge si coordinano ai danni della nostra incolumità. *Navigare necesse est, vivere non necesse* (secondo il motto anseatico): invece Roman tradisce la sua passionalità e sensualità in nome del controllo, della concordanza e dell'eternità. Ma «qual è la genesi della sessualità, da dove viene? La sessualità emerge nel nostro rapporto con gli orifici del corpo, dove ci sono dei bordi, delle insufficienze, delle labbra palpitanti, dove il corpo freme, si apre e si chiude. La sessualità nasce dove il corpo vibra e viene meno. La sessualità nasce nella discordanza tra il nostro corpo insufficiente e il nostro immaginario che ci fa anticipare troppo una maturità che non sarà mai raggiunta integralmente... Il desiderio del bambino è assolutamente inoperante davanti al desiderio della madre. È in questa discrepanza vissuta dal bambino tra l'impotenza del suo desiderio e l'inaccessibilità del desiderio dell'Altro che si situa... la nascita della sessualità.» (Nasio, 1996).

E allora il protagonista della nostra storia sfuggendo alla castrazione simbolica, inflitta all'erotismo dall'insufficienza, finisce per precipitare oscuramente e inesorabilmente nella castrazione reale.

### *Gelosia*

Roman prova una forma 'illecita' di gelosia.

Lui teme che sia 'illecito' chiedere l'unicità assoluta - che, in verità, pretende - dal momento che le sue prestazioni ses-

suali sono finite, sia pure a fronte di un desiderio ancora incandescente.

In realtà, non c'è nulla di 'lecito' nella gelosia, che non sia ascrivibile alla 'legittimità' dei misteri del cuore. Ciò non impedisce a chiunque di nutrirla, altrettanto insana e immotivata. La possessività gelosa si fonda sempre su un'illogica: l'illogica del *reale*. Il soggetto geloso anela a una verità impossibile, vuole raggiungere, del cuore dell'altro, il *reale* ovvero l'essenza. Quando prova ad arrivare fin lì, allora, raggiunge il culmine dell'alienazione e perde persino ciò che poteva sperare di avere.

Infine, fermo restando il dato di alienazione intrinseco al fatto stesso di desiderare, la storia di Kieslowski apre su una sfumatura più segreta e rilevante del conflitto umano del desiderio. Si tratta dell'indomita predisposizione alla gelosia e al possesso del *reale della verità*, ossia di quell'aspetto della verità dell'altro che, per il fatto di riguardarci intimamente, ci sfugge e ci induce a inseguirlo senza requie. Insomma, il soggetto - spaventato dall'alterità e dalla differenza del suo oggetto d'amore - rischia di porsi definitivamente e senza un motivo plausibile nella posizione di un estraneo e di un supplente rispetto a esso.

«Confessa il tuo peccato; anche se giuri per negare tutto, non potrai né diminuire, né distruggere la crudele certezza che mi fa dannare» (Shakespeare, 1968; a. V, sc. II). Non è il dubbio a torturare Otello, ma la certezza. La certezza che Desdemona sia preda del desiderio, di quello stesso desiderio errante che l'ha spinto ad amare lui, così altro, così diverso, così alieno dalla legge paterna. I gelosi sono assediati dalle qualità trasgressive del desiderio, inconsciamente tormentati dal suo mistero, dalla sua ineluttabilità. Non c'è testimonianza che plachi la gelosia. I suoi interrogativi non sono che gli stragemmi di un'anima impotente a tollerare l'ignoto.

Invano si prende alla lettera una domanda gelosa, magari garantendo la propria verità. È la verità, in quanto sempre verità dell'altro, a fissare il geloso nell'inquisizione e nell'immanenza del sospetto. La smania di verità che inonda la diffidenza gelosa è destinata al fallimento. Si tratta di un'ossessione che forza i confini simbolici e precipita fatalmente nella nuda dimensione dell'impossibile, dove incontra... *niente*, ovvero dolore allo stato puro. La gelosia, del resto, si potrebbe annoverare tra i capolavori del dolore.

Nel 1921 Freud scrive un testo sulla gelosia, la paranoia e l'omosessualità nel quale individua alcuni poli problematici inconsci attorno a cui si annoda il dolente conflitto del geloso: la *bisessualità* (ulteriormente disarticolata in omosessualità) e quella che potremmo definire la *coazione ad indagare*, la quale - quando non fa del geloso un paranoico - ne fa un acuto e tormentato conoscitore dell'inconscio dell'altro.

Così, *sex* e *sapere* costituiscono le due grandi ossessioni del pensiero geloso. La gelosia è un'afflizione del pensiero, il quale si arrovela in mille alternative, rovina nelle fantasie, facendosi incubo o paura: ma si tratta di un'afflizione fatale, che mira tortuosamente alla *verità*, alla verità delle essenze ma, non meno, all'essenza della verità.

Verità può parere inverso di menzogna, desiderio di conoscere davvero i fatti: "Ti prego, dimmi come stanno le cose! Dimmi la verità, poi mi placherò!" - mente il geloso. Ma la gelosia non si placa con la rivelazione dei fatti, entra soltanto in una sorta di latenza perché in realtà l'interrogativo del geloso si affaccia sull'ignoto e vaga su di esso in un'autentica vertigine.

Leggendo l'*Otello* di Shakespeare capita di smarrirsi in quel clima di impossibilità che attraversa la seconda metà della tragedia quando nulla osta oggettivamente a che Otello conosca la verità dei fatti, mentre una sorta di fatalità incombe

sui protagonisti, estraniandoli senza rimedio. Questo clima di straniamento mostra come la gelosia sia l'effetto di progressivi slittamenti del pensiero - di un pensiero che non si può arrestare, che non può acquisire prove o testimonianze se non nella direzione preconcepita del fantasma.

Così Otello gode nel dire all'adorata sposa: «Bagascia, puttana» (*ibidem*) (epiteti che, da che mondo è mondo, interrogano pateticamente e invano la questione femminile). Otello gode dunque solo perché infierisce situandosi nel magico centro del proprio fantasma, dove ogni soggetto è il trionfale protagonista del proprio inganno.

Ma come nasce la gelosia? Da dove e quando? La gelosia è un tempo dell'amore, un suo ritmo quasi, una sua scansione e quindi, un tempo della psiche. Si tratta di un male inevitabile: non preoccupa meno un non-geloso di un geloso manifesto. È capitato di vedere quali inganni può scatenare la totale assenza di gelosia, che funziona come uno scotoma, piazzato al centro dell'iride: un vuoto, un buio, una perdita secca.

La gelosia nasce dalle prime ferite inflitte al narcisismo amoroso: al tempo dell'innamoramento che, planando sulla fantasia di due corpi e due anime, si trasforma presto in quella più romantica di due corpi e un'anima. È nella fase di un'anima sola (o monoanimistica) che si aprono le prime ferite. L'amante o l'amato tendono a difendersi dal reciproco profilo simbolico, indice di diversità e di alienazione, precipitando in un'immaginaria saldatura. Sebbene l'ora, trascorrendo, scavi delle fratture nell'area immaginaria, perché il tempo - sgretolando i monolitismi - introduce degli scarti tra gli esseri e la loro verità. Finisce per tradire, insomma, la *presenza di un'altra verità*. Quindi nella coppia amorosa sessuale l'altra verità è innanzitutto lo scarto irriducibile che esiste tra gli esseri sessuati, è il loro *reciproco esilio* che provoca inevitabilmente una



sete estenuante di simbolico, cioè un fluire all'infinito della parola che cerca, che interroga, che vuole sapere.

Nessuno ignora che il patto d'amore si fonda sull'esclusività: «il possesso della persona amata - scrive il massimo geloso della modernità - è una gioia ancora più grande dell'amore» (Proust, 1954). Ma come nasce nell'animo dell'amante il sentimento inesorabile dell'esclusività? «Di tutti i modi di produzione dell'amore, di tutti gli agenti di disseminazione del male sacro, uno dei più efficaci è certo questo gran soffio d'ansia che passa a volte su di noi. La sorte è segnata, allora: sarà lui, l'essere della cui compagnia godiamo in quell'istante, sarà lui che ameremo. Non c'è nemmeno bisogno che, prima, ci piacesse più di altri, e nemmeno altrettanto. Occorreva solo che la nostra inclinazione per lui divenisse esclusiva. E tale condizione si realizza quando - nel momento in cui non ne disponiamo - alla ricerca dei piaceri prodigatici dalla sua grazia si sostituisce bruscamente dentro di noi un bisogno ansioso che ha per oggetto quell'essere medesimo, un bisogno assurdo, che le leggi di questo mondo rendono *impossibile soddisfare e difficile guarire* - il bisogno insensato e doloroso di possederlo... Le persone, di solito, ci sono così indifferenti che, quando abbiamo collocato in una di loro delle simili *possibilità, nei nostri confronti, di sofferenza e di gioia*, essa appartiene quasi a un altro universo, si circonda di un alone di poesia, trasforma la nostra vita in un'estensione emotiva dove si misura la sua maggiore o minore vicinanza rispetto a noi» (sott. nostre; *ibidem*).

Le parole di Proust ci consentono di articolare ulteriormente il legame che esiste tra il desiderio di possesso e il dolore inguaribile che ne consegue o, meglio ancora, che ne è all'origine. Non solo. Addirittura ci aiutano a cogliere l'inesorabilità psichica di un simile conflitto perché il desiderio attec-

chisca e sia vivo, appassionato - in altri termini, erotico. La struggente fantasia di possedere l'altro non può che restare in noi insoddisfatta, in un certo senso irreali.

Roman, viceversa, nel corso degli anni e di un matrimonio soddisfacente, credeva di essersi appropriato di Hanka: presumibilmente supponeva di padroneggiare la sua donna, come se fosse davvero sua e non l'inquietante straniera che avrebbe dovuto continuare a desiderare senza garanzie o certezze. È perciò che, ormai impotente, si vergogna della sua gelosia ritenendo di non averne più il diritto, come se invece si avesse un diritto di proprietà sull'altro per il solo fatto di assolvere ai propri doveri coniugali. E allora si capisce perché, in un momento di grande drammaticità, si svolge tra loro il seguente dialogo: «Io non ho diritto alla gelosia». «Ce l'hai... e io ti dirò sempre tutto...» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994). Hanka sembra dire a Roman che niente e nessuno gli può togliere il diritto di soffrire e di desiderare la propria donna con l'inquietudine e con la sofferenza di chi la percepisce come donna *d'altri*. Ed è solo su una strada come questa che la sua impotenza potrebbe guarire, nonostante il verdetto perentorio e disfattista della medicina.

«Non ha senso fingere o scantonare. Me l'ha detto espressamente. Non c'è rimedio. Né ora né in futuro. Mai».

«Non ci credo. Non credo a tutte quelle vostre visite, analisi, sentenze. E poi...» (*ibidem*).

### *La legge dell'altro*

«Non desidererai la casa del tuo vicino, né la donna, né il suo servitore, né la sua serva, né il suo bue, né il suo asino, né nulla di ciò che appartiene al tuo prossimo».

«Questa legge, sempre viva nel cuore degli uomini che la violano ogni giorno, almeno per quanto riguarda la donna del proprio vicino, deve senz'altro avere qualche rapporto con... *Das Ding*... Si tratta di qualcosa (che non è un bene qualunque) ma prende il suo valore dal fatto che tutti questi oggetti hanno il rapporto più stretto con *ciò in cui l'essere umano può riposarsi*... non in quanto ciò sia il suo bene, ma in quanto è il bene in cui egli si riposa... Non avrei avuto l'idea di concupirla se la Legge non avesse detto - Tu non la concupirai... *Senza la Legge la Cosa è morta*. Ora io ero già pieno di vita, senza la Legge. Ma quando è sopraggiunto il comandamento, la Cosa si è infiammata, è venuta di nuovo, mentre io ho trovato la morte. E per me, il comandamento che doveva portare la vita, si è trovato a portare la morte, poiché la Cosa trovando l'occasione *mi ha sedotto grazie al comandamento, e suo tramite mi ha fatto desiderio di morte...* ».

«Il rapporto dialettico del desiderio e della Legge fa sì che il nostro desiderio non si infiammi se non in rapporto alla Legge, tramite la quale diventa desiderio di morte» (sott. nostre; Lacan, 1959-60).

Il lungo passo che J. Lacan dedica al nono comandamento può esserci utile, a questo punto della nostra indagine, per comprendere uno snodo importante della storia di Kieslowski. Tre sono le questioni messe in evidenza in questo brano: innanzitutto che l'oggetto (sia esso donna, servo, asino o bue), interdetto al desiderio dell'uno, è lo stesso in cui approda e riposa la ricerca errante dell'altro. Il comandamento, quindi, avrebbe il compito di difendere questo riposo, questa sorta di pace soggettiva.

D'altra parte sembra che tra la pace del mio vicino e la mia pace si insinui come un cuneo la legge. Quest'ultima, attraverso l'interdizione, mi segnala e mi suggerisce la presenza

e l'attrattiva di un godimento in più, insito e dirompente dalla infrazione. Così il soggetto che - per custodire la quiete - lo stava perdendo, ne viene travolto fino a morire.

Il comandamento del Padre ha la funzione di nominare e di articolare il desiderio con la legge. In ultima analisi: *non desiderare la donna d'altri* significa - secondo un'etica laica - 'tu sei destinato ad aspirare essenzialmente proprio a ciò che, per la sua intrinseca alterità, ti è precluso: e da questa preclusione dipende, sì, la tua croce, ma anche la tua fondamentale delizia'.

Sembra che sia un simile paradosso ad aver spinto Kieslowski e Piesiewicz ad imbastire questa storia pirandelliana, dove sarebbe per lo meno arbitrario dire una volta per tutte: chi desidera chi, di chi è l'oggetto del desiderio e, infine, con che diritto e con quale dose di trasgressione tutto quel che accade, accade.

Ebbene, il comandamento - fondandosi sul presupposto che il desiderio desidera soltanto la *donna d'altri* - rammenta al soggetto dell'inconscio quanto esso sia pericoloso e destabilizzante per la legge. D'altro canto per il soggetto umano, esposto alle leggi del linguaggio, la legge morale non è che la legge dell'altro.

In effetti, non è l'impotenza che aliena a Roman la sua donna, né è il tradimento di lei con Mariusz a sottrarla al possesso dell'uomo, ma è viceversa l'inceppo della legge simbolica, regolatrice dei rapporti inconsci tra il soggetto e il suo desiderio. L'impotenza di Roman appare come un sintomo di tale disfunzione: infatti in lui sembrano prevalere amore della padronanza e ossessione della verità.

Si fonda il nono comandamento - che titola questa ulteriore storia di Kieslowski - sul fatto che, attraverso la *donna d'altri*, l'uomo ambisce soltanto a ritrovare la propria, che - pur essendo lì - appare inguaribilmente perduta.

*Riferimenti bibliografici*

AA.VV., 1994

*Aimer être aimé*, in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n. 49,

Borges J. L., 1981

*La cifra* (tit. orig. *La cifra*, 1981). Milano, Mondadori, 1985

Bourguignon T., 1994

*Décalogue 9, alternative, alternance*, in *Krzysztof Kieslowski, Etudes cinématographiques*, n. 203-210, Paris, Lettres modernes

Campo C., 1991

*La tigre assenza*, Milano, Adelphi

Conrad J., 1946-55

*An Outcast of the Islands*, London, Dent's Collected Edition (trad. it. *Un reietto delle isole*, Milano, Mursia, 1986)

Contardi S., 1997

*Factum loquendi*, in *Cortesie per gli ospiti*. Quaderno del Laboratorio di Formazione e di Lettura Psicanalitica, Torino-Pordenone, pp.93-106

Cuzzolaro M., 1997

*Un coeur en hiver*, in *Scibbolet - Rivista di psicanalisi*, n. 4, Milano, Edizioni Otto/Novecento, pp. 274-279

Freud S., 1910-17

*Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*, trad. it. *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, in *Opere*, vol. 6, Torino, Boringhieri, 1974

Freud S., 1921

*Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität*, trad. it. *Alcuni meccanismi nevrotici nella gelosia, paranoia e omosessualità*, in *Opere*, vol. 9, Torino, Boringhieri, 1977

Henrion J.-L., 1993

*La cause du désir*, Cahors, Point Hors Ligne

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo* (Decalogo IX), Torino, Einaudi

Lacan J., 1959-60

*L'Éthique L'Éthique de la psychanalyse, Séminaire VII*, Paris, Seuil, 1986

(tr. it. *L'etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994)

Lacan J., 1960

*Le Transfert*, Paris, Seuil, 1991

Nasio J.-D., 1996

*Le livre de la douleur et de l'amour*, Paris, Payot & Rivages,

Pesce A., 1990

*Decalogo 9: Il caso oppure Dio?*, in *Rivista di Cinematografo*, n. 5

Platone, 1966

*Simposio*, in *Opere*, Bari, Laterza

Proust M., 1954

*A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard 1954 (trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1983)

Ripa di Meana G., 1989

*Eclissi di uomo* in *Memoria*, Rivista di storia delle donne, n. 27, Torino, Rosenberg e Sellier pp. 68-77

Ripa di Meana G., 1990

*Gelosia: passione di verità* in Perrotti P. (a cura di), *La concezione psicoanalitica della gelosia*, Castrovillari, Teda Edizioni, pp. 101-109

Salomè L. A., 1985

*L'erotismo - L'umano come donna*, Milano, La Tartaruga

Shakespeare W., 1968

*Othello*, London, New Penguin, 1968 (trad. it. *Otello*, Milano, Mondadori, 1992)

## 10. EREDITÀ, AMENITÀ

*Non desiderare la roba d'altri*

*«Se in tal giorno e in tal luogo non mi restituite la somma o somme dichiarate nel contratto, che la penale sia fissata esattamente in una libbra della vostra bella carne, da prendersi e tagliarsi in quella parte del vostro corpo che più mi aggrada»*

(Shakespeare, 1967)

### *La storia*

**U**n funerale introduce alla morte di un padre. I due figli non sembrano soffrire della sua perdita. Si trattava di un padre lontano e indifferente, un uomo che viveva di un solo e unico amore, l'amore per la collezione dei francobolli. Viveva poveramente, in una specie di fortino, tutto consacrato alla sua vocazione. E da lì partiva alla ricerca degli esemplari più pregiati e introvabili dell'universo filatelico. Si trattava di un'autentica passione al limite della mania di cui Artur e Jerzy non conoscevano altro che la bizzarria e l'avarizia di amore paterno. Aveva trascurato tutto per correre dietro a quella chimera: moglie e figli, a lungo praticamente affamati e, via via, sempre più dimenticati.

Morto il padre, i due - semplificati nello schema narrativo rispettivamente di un cantante rock, piuttosto euforico e sradicato, e di un professionista o impiegato, piuttosto conformista e insoddisfatto - si trovano a fronteggiare l'incognita della sua eredità.

La desolazione di una casa priva di tutto salvo che di chiusure e catenacci d'ogni tipo, il misto grottesco di povertà e di blindature antiscasso - che disegnano ai figli, sgomenti,



Tavola 10



«Il decimo comandamento: Non desiderare la roba d'altri»

Il decimo comandamento, ripetuto sia sul bordo superiore sia nel cartiglio dell'angelo («Non desiderare la roba d'altri»), è rappresentato positivamente da un gruppo di persone che vivono quietamente in società, sullo sfondo d'una città e di una campagna. Più mosso e complesso è il quadro che illustra il peccato: due uomini sembrano essere in procinto di rubare il bestiame collocato nel recinto di un palazzo. Il diavolo col suo cartiglio li tenta, invitandoli a sbrigarsi e a rapinare la bestia migliore.

l'andamento di una vita strana e incomprensibile - immettono gli eredi in una realtà a cui sono completamente impreparati e di cui subiscono rapidamente il fascino.

In un primo momento, i due tentano di liquidare la collezione del padre, in vario modo, mossi un po' dall'incompetenza, un po' dalla necessità. Sono entrambi relativamente scannati; ma solo fin quando valutano la collezione di francobolli di blando valore finanziario, si comportano sbadatamente e si dichiarano pronti a disfarsene per averne un qualche tornaconto economico. Mentre, non appena capiscono di essere in possesso di un bene inestimabile e ambito da tutti perdono di colpo la primitiva ingenuità e, insieme a essa, l'istinto di sfruttamento del capitale paterno.

Ingaggiano così una serie di sfide con chi cerca di ingannarli e di derubarli. Si fanno furbi e guardinghi: aggiungono un ulteriore fortilizio a quello, impenetrabile, del padre. Si muniscono di un gigantesco cane nero a cui affidano la guardia del 'reliquiario' paterno. Simultaneamente lasciano le loro precedenti occupazioni e gli affetti per blindarsi nella miserrima casa paterna, studiando i libri di filatelia, nonché scrutandosi vicendevolmente con sospetto e complicità. Nessuno dei due crede fino in fondo nell'atto vocazionale dell'altro: forse ciascuno segretamente teme che il progetto venale non sia morto, ma soltanto silente.

E ormai influenzati dal clima psicologico della collezione, non resistono davanti all'ardua sfida di completare la serie dei *Mercuri* con il mercurio rosa, francobollo introvabile, sfuggito alla caccia ostinata del vecchio padre. Un commerciante, in grado di procurarlo, chiede loro in cambio di donare un rene. È il figlio maggiore che si sottoporrà all'intervento, mentre l'altro - un po' per futilità, un po' per solidarietà - resterà in ospedale notte e giorno insieme a lui. Così abboccano tutti e

due all'inganno e lasciano la casa incustodita. Sbarre e lucchetti saltano. I truffatori entrano, dove fino ad allora non era mai stato possibile entrare. Per conquistare il mercurio rosa, i due fratelli perdono l'intera collezione. Esplode un momento impietoso di sospetto reciproco: ognuno di loro teme che a tradire sia stato il fratello.

In conclusione, i ladri hanno avuto la meglio sui francobolli. Sembra, però, che la *causa* del padre abbia avuto la meglio su di loro.

### *La causa*

«Lui, signori miei, non l'ha fatto per i soldi. L'ha fatto per amore» (Kieslowski e Piesiewicz, 1994) questo è l'epitaffio che consegna, ai figli indifferenti, il presidente dell'Associazione Filatelici. E di simili parole non c'è da stupirsi se ricordiamo con quale febbrile trepidazione (in Decalogo 8) il vecchio collezionista mostrava la serie degli *Zeppelin* all'anziana e accondiscendente Sofia, sua vicina di casa. Del resto un coinvolgimento analogo e sconosciuto ghermirà i due figli, a un certo punto della storia, davanti alla lacuna inaccettabile del mercurio rosa.

Era questo il desiderio del vecchio 'Radice', forastico individuo, marito e padre avaro e noncurante?

Possedeva una fortuna: e per lui era, insieme, tutto e niente. Tutto erano quei pezzetti di carta più unici che rari, per raggiungere i quali si può persino farsi fare a fette, letteralmente, materialmente. Piccoli oggetti da raggiungere a qualsiasi costo. Senza profitto. In sé e per sé. Niente sembrava essere per lui l'enorme valore commerciale di quella collezione, ma soltanto il presupposto della sua paura e della sua prudenza. Del resto non erano i lucchetti a rendere impenetrabile

la casa del vecchio 'Radice', ma probabilmente qualcosa di ambiguo e sacrale che emanava dalla sua vocazione e dalla sua cura. Finché 'Radice' era vivo a custodia della collezione, la speciale forma di amore di cui la amava, ispirava soggezione e distanza ai suoi concorrenti truffatori. L'effrazione, invero, avrebbe violato un uomo, non tanto i suoi francobolli. Il furto si sarebbe identificato con un delitto: perché l'oggetto aveva assunto l'intoccabilità della Cosa. «In questa collezione vostro padre - dichiara il presidente dei filatelici - ha messo tutta la sua vita... sarebbe un delitto dilapidare trent'anni di vita di un uomo...» (*ibidem*).

Un desiderio così assoluto - s'intende dalla filigrana di questo racconto - non muore col padre, ma gli sopravvive. Sembra che resti nell'aria di quello spazio miserrimo e misterioso che è l'appartamento del vecchio collezionista solitario. Questa è l'eredità paterna: i francobolli. Ma non in quanto corrispondenti a molto denaro: perché l'eredità paterna sta nell'atto di collezionarli, di procurarseli attraverso molti ostacoli e stravaganti difficoltà. L'eredità è quella vocazione a un'opera, quel sistema di competenze e di precauzioni, rivolte alla cura di semplici foglietti colorati e disegnati, che un nipotino ignaro può barattare in cambio di nulla. Eppure nemmeno la morte del collezionista riesce a cancellarne il valore simbolico e la portata genealogica.

Improvvisamente i figli si accorgono di avere qualcosa che gli altri ambiscono senza pudore, qualcosa di unico e di incompleto, qualcosa a cui il padre ha dedicato la vita, rinunciando a tutto. Si accorgono soltanto, via via, di avere ereditato da lui non tanto i francobolli quanto la *causa* del padre: ovvero il desiderio per i francobolli. Alla morte del vecchio, i figli vengono contaminati da una facoltà assente nella loro vita fino a quel momento: la facoltà di desiderare qualcosa. Si rendono

conto di essere pronti a sostenere e perpetrare il desiderio del padre a qualunque prezzo. La loro vita precedente mostra la propria inconsistenza e casualità (sia essa la famiglia, sia essa la professione artistica). Evidentemente i due figli vivevano poco più che come dei malcapitati dell'esistenza. Mentre, lui, il padre: no. Nella vita ci stava fino in fondo, attaccato a quei rarissimi pezzetti di carta colorata.

Così i due ragazzi cominciano ad appassionarsi, man mano, alla sfida e al gioco tramite il quale si rilancia continuamente - sulla mancanza e sul vuoto scavato dall'oggetto - un'insaziabile ricerca: non si sa di che, né tanto meno di chi. «Quando 'Radice' veniva a sapere che avrebbe potuto colmare nella sua collezione una tormentosa lacuna, non c'era niente che potesse trattenerlo. Né le fatiche del viaggio, né il denaro, né il tempo necessari» (*ibidem*).

### *Una tormentosa lacuna*

Il desiderio di colmare una lacuna è, prima ancora, desiderio di incorrere in una lacuna, in un vuoto. E di una simile emozione si alimenta l'accanimento del collezionista, il quale aspira alla lacuna con la stessa concentrazione amorosa con cui intende liquidarla. Di qui il suo tormento, la sua viziosa soddisfazione.

Il vuoto circoscrive un luogo adatto a essere occupato da un oggetto qualunque, poiché ogni oggetto del desiderio non è altro che un sostituto dell'oggetto mancante, eternamente mancante. Il soggetto umano ha una tendenza a ritrovare l'oggetto del godimento primario: eppure tale oggetto non è mai stato posseduto né perduto. Cionondimeno si tratta di ritrovarlo. «L'oggetto è per sua natura un oggetto ritrovato. Che sia

stato perduto, è la conseguenza - ma a posteriori. Quindi, esso viene ritrovato, senza che vi sia per noi altro modo di sapere che è stato perduto se non attraverso questi ritrovamenti» (Lacan, 1959-60).

Dicono bene queste parole la paradossalità in cui si muove e si organizza il soggetto umano il quale vive collezionando vuoti e lacune dove poter tornare a perfezionare l'incompiutezza del suo lavoro mortale.

Ma che cos'è il vuoto? Il vuoto a cui inconsciamente il soggetto aspira è la tensione immanente in ogni forma, nell'atto in cui la forma si fa o si compie. Il vuoto necessario all'esistenza psichica di un soggetto è tensione del *non finito* attraverso cui sganciarsi dal mito materno dell'origine che, nella compattezza di ciò che è concluso, imprigiona l'anima privandola dei desideri e dell'ombra.

D'altro canto il soggetto non rifugge dalla perfezione (sebbene troppo spesso si indulga al luogo comune secondo cui alla perfezione non si dovrebbe tendere). Il soggetto, invece, pretende di mantenere integra, del *diritto alla perfezione*, tutta l'ermetica contraddizione. La perfezione a cui tende il soggetto, ben lungi dall'essere la realizzazione del finito e della completezza, è piuttosto l'aspirazione alla forza espressiva dell'*infinito*, ovvero di quanto *nel finito* rimane insaturo, incompleto che è come dire, appunto, perfetto perché destinato ad alimentare una tensione inestinguibile verso il compimento o la fine. «Sono tornato là/dove non ero mai stato./Nulla, da come non fu, è mutato./Sul tavolo (sull'incerato/a quadretti) ammezzato/ho ritrovato il bicchiere/mai riempito. Tutto/è ancora rimasto quale/mai l'avevo lasciato» (Caproni, 1998).

Disincanto, ripetizione, insensatezza, rilancio sfidano il collezionista nel suo eterno ritorno.

Come il vaso, la cui forma è completa e perfetta in virtù del vuoto che crea - vuoto grazie al quale gli è resa possibile l'esperienza del pieno - analogamente il soggetto del desiderio inconscio trova le proprie parole e i propri segni nelle lacune del *reale* che lo spingono verso domande inconcluse intorno alle quali gli è dato inventare la perfezione della propria singolare esistenza.

### *Tre aspetti dell'oggetto*

A questo punto un interrogativo si rende necessario per procedere lungo il cammino che abbiamo intrapreso. E l'interrogativo verte intorno alla differente funzione o meno che l'oggetto-francobollo ha per il padre piuttosto che per i suoi figli.

Sembra, infatti, che i francobolli coltivati dal padre si connotino come oggetto causa del suo desiderio; così la loro moltiplicazione, in un certo senso infinita, sfugge alla dimensione del possesso, se possesso e appropriazione implicano appagamento, completezza.

'Radice' custodisce nel suo eremo piuttosto un sogno, una fantasia, l'essenza della sua speciale solitudine che, mentre lo misura costantemente con la pratica dello scambio, sviluppa in lui il desiderio della conquista in quanto tale. Perché lui, il collezionista, di quell'oggetto prezioso e introvabile è destinato a non farci nulla di concreto, di materiale né per sé né per i suoi figli.

'Radice' non desiderava la roba d'altri, quando inseguiva a qualsiasi prezzo un francobollo irraggiungibile. La roba d'altri è a portata di mano, non è difficile impadronirsene. Lui inseguiva l'impossibile, perché ogni serie di francobolli completata

non era che l'occasione per un nuovo rilancio, una più ardua sfida: un azzardo ancora.

Si potrebbe obiettare che il vecchio accumulasse come un avaro il suo bottino, sigillandolo in una sorta di scrigno impenetrabile. Viceversa proprio questa cura dello scrigno sembra testimoniare il paradosso immanente all'opera di 'Radice'. Lui, quei francobolli unici, non li possedeva ma ne era posseduto, segregato, rapito. Era la potenza della loro infinitezza, della loro inutilizzabile preziosità a ghermirlo agli affetti: così spesso, viceversa, corrivi, quantificabili, deteriorabili, persino troppo facilmente sostituibili. La collezione di quest'uomo solitario non consisteva nell'accumulo di denaro da investire, da fare - prima o poi - valere. A vegliare sulla vita di quegli oggetti erano dei pesciolini rossi, non un lugubre ringhioso cane nero, immagine infera evocata dai figli quasi a marcare un passaggio mortifero all'appropriazione, alla padronanza e all'aspetto grottesco dell'acquisizione e del furto.

Quindi i francobolli di Artur e Jerzy - trovati da loro di punto in bianco nella casa del padre - sono un oggetto altro, che si iscrive diversamente non solo nella loro storia, ma soprattutto nella loro anima. Questi oggetti (che non erano un possesso del padre, perché il padre ne era posseduto; e non erano roba sua, perché non avevano per lui la funzione di valore d'uso e di valore di scambio) questi oggetti assumono rapidamente per i figli, almeno tre funzioni diverse.

In una prima, breve fase prendono ai loro occhi la valenza commerciale di moneta sonante. Jerzy: «È tutta roba che va venduta. Te ne intendi un po' perlomeno?» Artur: «Ti ci comprerai il congelatore? Oppure il televisore nuovo? ... Io invece li spenderò fino all'ultimo centesimo, fossero pochi o tanti» (Kieślowski e Piesiewicz, 1994).



Nella fase intermedia si trasformano, invece, in veri e propri oggetti feticcio: Artur: «I francobolli? Non so nemmeno io perché... ma non vorrei che li toccassimo per ora». Jerzy: «Neanch'io vorrei» (*ibidem*).

Una volta fatto il baratto con "una libbra di carne" umana, allo scopo inconscio di perdere tutto, le cose cambiano di nuovo sostanzialmente e si apre una terza fase, in cui l'oggetto perduto sembra assumere le caratteristiche futili e passionali dell'oggetto del desiderio. E così vediamo i due fratelli, ormai soli e impoveriti, investire fino al loro ultimo centesimo nella conquista di tre modesti francobolli attuali, a tutti gli effetti, di nessun conto.

### *Devozione feticista*

Anni di distacco, decenni di rancore e di indifferenza, mettono i due figli - chiamati a onorare il funerale del padre - di fronte a un appuntamento psichicamente ingovernabile. L'evento reale della morte di un padre ormai assente, se non addirittura dimenticato, ne enfatizza d'improvviso la presenza ovvero il particolare connubio di vita erotica e di deterioramento che gli erano caratteristici e gli scolpivano l'identità. La potenza psichica inconscia di una simile esperienza viene resa esplosiva dall'ingresso in quell'appartamento-tabernacolo in cui, senza parere, si trovano contenute trasmissione ed eredità.

Ecco, allora, che qualcosa di inammissibile si manifesta all'anima smarrita di questi due uomini, diventati bambini. Si tratta di un monumento paterno troppo vivo per essere morto e, simbolicamente, morto da troppi anni per essere vivo. La realtà impone loro di gestire la morte del padre e di organizzare

la spartizione degli oggetti ereditati. Ma le tenebre si addensano su di loro. Si fa strada imprevedibilmente un meccanismo difensivo atto a espellere gli inquietanti elementi di sovversione e di cambiamento insiti in una realtà di questa portata.

Ciò che è lì, evidente davanti a loro, viene negato, sconfessato, non esiste: prima di tutto non deve esistere l'insufficienza della loro vita messa a confronto con la grandezza imperscrutabile dell'ideale paterno. Quello strano tesoro - opera insigne della volontà e dell'ambizione del padre - si impone come un modello minaccioso e castrante che piomba sui due fratelli con l'eco di un'angoscia primitiva: l'angoscia di una mutilazione immaginaria che nel loro inconscio infantile probabilmente aveva lasciato un'orma e una ferita insanata. Oggi non resta che smentire quel ritornato senso di insufficienza e di mancanza, inalberando una supplenza, uno spostamento di valore: in altre parole, un feticcio da adorare.

Il *diniego* (*Verleugnung*), difesa inconscia ordita dal feticista, rifiuta la percezione di un fatto che il mondo esterno impone al soggetto. Soccorre il bambino nel suo tentativo di difendersi dalla minaccia di castrazione, evocata dall'inesistenza del fallo materno. Un paradosso psichico in base al quale alcuni soggetti sanno qualcosa e simultaneamente non sanno o non vogliono saperne nulla.

Fin dalla *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901) Freud menziona questo concetto, riducendolo teoricamente alla *dimenticanza* dei fatti sgraditi. Solo nel 1923, con il saggio sull'organizzazione genitale infantile, il meccanismo 'negativo' della *Verleugnung* assume i suoi lineamenti più espliciti di difesa psichica originale di fronte alla cosiddetta castrazione femminile. Prende piede il concetto di *smentita*, più vicino all'elaborazione definitiva di *diniego* o *sconfessione*.

A partire dal 1927 fino al 1938 Freud annette un simile meccanismo fondamentalmente al feticismo, cercando di chiarire sempre meglio come possa succedere che nell'io del soggetto si produca una scissione tale da far coesistere - senza che si influenzino a vicenda - due posizioni inconciliabili. Da un lato, il riconoscimento e, dall'altro, la smentita di uno stesso evento ritenuto traumatizzante e intollerabile.

Tale operazione inconscia - ben lungi dall'iniziare il soggetto alla pratica e alla complessità della differenza - può fissarlo alla risposta onnipotente e dottrinarica secondo la quale le cose stanno in un unico modo e questo modo è quello e soltanto quello che realizza, alle migliori condizioni, il desiderio.

La *Verleugnung* non è altro che il sistema per ottenere quel che si vuole e quel che si crede a qualunque costo: al costo della scissione dell'io. L'io si spacca in due entità separate e reciprocamente straniere: l'una piange il paradiso perduto, mentre l'altra gode di averlo trovato.

Il feticcio - soccorso oggettuale di una simile impresa - non ha valore di metafora, ma è elaborato con stile metonimico. È un elemento staccato da una storia, che si costituisce per lo più tramite spostamento e comporta quasi sempre una desoggettivazione: ovvero laddove si poneva una questione soggettiva, si risponde attraverso l'eccesso di stima, riposto su una cosa inanimata.

Un diniego, una scissione, dei francobolli-feticcio e ciò che in quell'incredibile scenario paterno non si può guardare si trasforma in una piccola cosa intoccabile a cui sacrificare la vita e l'integrità in un misto di concentrazione e di sbadataggine, di godimento e di desolazione. La loro devozione feticista li rende sacerdoti del nulla e come tali li espropria di ogni bene, in un passaggio demoniaco e rocambolesco verso le emozioni divertenti e insensate del desiderio.

*Solitudine di desiderio*

Quella del vecchio protagonista di questa storia - che qualcuno ha preferito definire commedia - sembra essere la particolare forma di solitudine a cui può spingere il desiderio, la vocazione a un'impresa, la concentrazione, il pungolo del talento. La solitudine di 'Radice' è una solitudine senza compromessi. Lui, altre imprese - che non sia in grado di sostenere con lo stesso stile che orienta la sua ricerca e catalogazione di francobolli - non le tenta neanche. Non si lascia tentare, per esempio, dall'impresa di marito e di padre.

Quella del vecchio sembra essere una solitudine mistica, mentre il tipo di solitudine che inaugurano Artur e Jerzy è gravida di paura e di isolamento, attaccati come si rivelano, entrambi, prima alla proficuità e poi al feticismo dell'oggetto. La loro assomiglia piuttosto a una sepoltura, a un atto di reclusione morboso che mette a repentaglio l'identità: ridotti a poveri idolatri di un dio sconosciuto a cui restano fondamentalmente estranei, a lungo, nonostante tutto.

«Nostro padre non l'ho mai capito» (*ibidem*) - ammette il figlio maggiore, amante dei soldi e delle comodità della vita borghese. Jerzy ama gli oggetti. Forse li ama nella loro funzione di oggetti da consumare e magari, preliminarmente, da agognare. Tuttavia del frutto enigmatico di quella orgogliosa solitudine non sa nulla e quindi non gli resta, insieme al fratello Artur, che interpretarlo dal punto di vista dell'unica esperienza che ha: quella di ambire la roba degli altri. Ambirla o per incrementare la propria roba o per godere di un'illusione: l'illusione che sia lì - in quell'oggetto piuttosto che in quell'altro - la propria intangibilità soggettiva rispetto ai rigori dell'insufficienza e della castrazione.

Chiudendosi nel fortilizio paterno, i due figli avviano un'esperienza radicalmente autarchica, destinata a fallire alla prima occasione: allorché la realtà, facendosi seducente, prende di sorpresa e scoordina l'andamento ossessivo dei loro rituali. È perciò che Artur - scissionalmente dimentico del suo compito di guardiano a difesa del piccolo dio filatelico - passerà in ospedale tutta la notte dell'intervento chirurgico di Jerzy, insieme a una giovane infermiera che gli si getta tra le braccia.

### *La domanda di Shylock*

Un rene: in particolare un rene per la figlia gravemente ammalata - chiede il commerciante detentore del mercurio rosa. La spiegazione patetica dell'uomo nasconde, nella nostra storia, l'intenzione di una truffa perpetrata allo scopo di impadronirsi dell'intera collezione, gabbando con un colpo di mano quei due sventurati, affascinati dal desiderio del padre: a loro volta, però, senza desideri.

Proprio la motivazione toccante, ostentata dal truffatore, che rende agli occhi dei due fratelli plausibile un simile mercato evoca per analogia e per contrasto le condizioni psicologiche di un altro mitico patto di sangue.

Tuttavia, i contraenti di quel patto disconoscevano ogni retorica e ogni pietà alle loro intenzioni: senza truffa né squalidi raggiri. Era in ballo una questione di amore e di odio ovvero era in gioco la sorte di due implacabili desideri. O la borsa o la vita! Tra Shylock e Antonio era in gioco la vita. Prima di tutto la vita della verità e poi, senza compromessi, quella dell'altro.

La verità del possesso della roba, la verità di quel demone che una certa ipocrisia cristiana - magari compiacendosi nel-

l'illusione di ottemperare alle regole del decimo comandamento - proiettava sulla spudorata ingordigia del vecchio ebreo.

Antonio, il buono e generoso mercante veneziano, presta soldi a tutti pronto a pagare di persona e a qualsiasi prezzo la maschera rassicurante della prodigalità. Antonio ama di un amore ambiguo e appassionato l'amico Bassanio e per lui - innamorato di Porzia - sembra non desiderare di meglio che morire: «Voglia Iddio che Bassanio arrivi per vedermi pagare il suo debito. D'altro non mi importa» (*ibidem*).

Promotore del patto è il vecchio ebreo che, con una mossa diabolica, offre al suo nemico l'occasione di immolarsi per un amico, nonché a se stesso il pretesto per appagare una tremenda sete di vendetta. Maturata, nel tempo, contro le persecuzioni perpetrate dalla generosità e dalla moderazione dell'altro, la rappresaglia di Shylock non conosce transazioni. Impietoso e inflessibile grida in faccia alla Corte: «Che giudizio devo temere, se non faccio nulla di male? Voi tra di voi avete molti schiavi che avete comperati, e come i vostri asini, cani e muli li usate in lavori abietti e vili, visto che li avete comprati. E io adesso vi dirò: liberateli, sposateli alle vostre figlie, vostre eredi! Perché farli sudare sotto il carico? Dategli un letto soffice come il vostro, solleticategli il palato con cibi come i vostri! Voi mi risponderete: gli schiavi sono nostri, e così vi rispondo io: la libbra di carne che esigo da lui l'ho pagata cara, è mia e voglio averla. Se me la negate, infamia alla vostra legge!» (*ibidem*).

Ecco che la domanda di Shylock si configura come una domanda violenta di verità sulla morale dell'altro ovvero sulla morale di ognuno di noi, intimi sconosciuti, che al contatto ravvicinato con la nostra estraneità proviamo troppo spesso le vertigini del dirazzamento.

Tuttavia, mentre la pretesa capestro di Shylock non si configura come un inganno ed è paradossalmente trasparente

e non venale, la richiesta del mercante di francobolli è ingannatrice e, per intenzione, speculativa. Mentre l'ebreo shakespeariano, in onore di un desiderio di vendetta e di verità, chiede il funzionamento rigoroso e spregiudicato della legge, i truffatori dei due fratelli rivelano, col disonore di un mercato infame, che la legge del padre è morta.

### *Principio di eredità*

L'etica laica del soggetto dell'inconscio - che rifiuta l'utopia religiosa della rinuncia e del cedimento - esprime il fatto in base al quale chiunque impari a desiderare può perdere cose materiali, ma non la legge del desiderio.

Desiderando l'oggetto del desiderio del padre, i figli si includono a pieno titolo nella sua filiazione simbolica. D'altronde l'oggetto del desiderio del padre non si può fare a meno di desiderarlo, sebbene non sia consentito - grazie al tabù dell'incesto - di possederlo. Ciononostante questa opportunità di filiazione si trova profondamente minata dallo straordinario valore pecuniario della collezione paterna. Valore a cui il padre aveva rinunciato e a cui i figli, nonostante le dichiarazioni di disinteresse, non possono rinunciare, poiché non ne sono gli artefici. Devono scoprirsi integralmente derubati o meglio privati della roba del padre, per poterne ereditare la passione e il desiderio, per poterne ritrovare la tormentosa lacuna da cui quella singolare avventura era originata e instancabilmente si originava ancora.

La collezione di francobolli è un oggetto interessante in questo senso. Consente di operare la distinzione tra il desiderio del padre e il suo oggetto. Loro sono stati derubati dell'oggetto paterno, ma non della possibilità di desiderare di averne

uno a loro volta. Soltanto così, sia il possesso che l'eventuale perdita riguarderanno qualcosa per la conquista della quale avranno speso e rischiato in termini di soggettività propria e non altrui.

Il Decalogo dieci del regista polacco Krzysztof Kieslowski - scrive un giovane psicanalista italiano - è «una delle più lucide esegesi del decimo comandamento... In questo breve e geniale film non si riferisce genericamente all'invidia ma proprio all'eredità paterna. Quest'ultima è *roba d'altri* fino a quando ci sono dei fratelli che se la contendono... ricostruendo insieme il percorso del desiderio del padre, senza quasi accorgersene ridiventano sempre di più figli... In realtà quel che circola è il principio di eredità paterna, con il talento dissotterrato e la fine del voto di sterilità» (Manghi, 1997).

### *Fascino delle cose*

Il possesso delle cose, della roba, appare la difesa più primitiva a cui ricorre il soggetto di fronte alla percezione di un fascino strano: la tentazione di abbandonarsi al morire, di votarsi al desiderio di morte.

Il clima di lutto in cui precipitano Artur e Jerzy favorisce l'esplosione di alcuni meccanismi inconsci di difesa, attraverso i quali il soggetto placa il proprio smarrimento facendo assumere all'oggetto posseduto la potenza sacra e intoccabile di un talismano, moltiplicatore di vita ed eliminatore di morte.

È, dunque, possibile non desiderare la roba d'altri come declama il decimo comandamento?

Giacomo Leopardi in due passi dello *Zibaldone* dichiara: «Da ciò parrebbe che gli uomini non fossero d'accordo se non nel concetto della roba, e che l'ufficiale pubblico potesse a suo



modo dispor della vita, dell'onore, della libertà, di tutti gli altri beni dei cittadini, purché rispettasse i danari e le possessioni». Aggiungendo, più avanti: «Del resto, i servigi che si possono attendere dagli amici, sono, o di parole (che spesso ti sono utiliss.), o di fatti qualche volta; ma di roba non mai, e l'uomo avvertito e prudente non ne dee richiedere di sì fatti» (Leopardi, 1820-25).

Ma esiste roba che non sia di altri? Esiste un soggetto la cui verità non si dislochi altrove?

Se accade che Artur e Jerzy sospettino l'uno dell'altro è perché affiora in loro, senza che se ne accorgano, il discorso dell'inconscio ossia di un'altra verità, dei suoi colpi bassi, dei suoi imprevedibili desideri: di desideri che, per la loro unicità, quando non contrappongono, disuniscono le anime fraterne.

La formula paranoica del sospetto, d'altronde, non è che il risultato della sanzione e della colpa. Sanzione e colpa che si accompagnano al desiderio e - ostili alla sua legge e alla sua etica - lo mandano in rovina.

Nel momento in cui i due fratelli si trovano espropriati di quanto - custodito nello scenario estraneo della casa paterna, si presentava come una proprietà condivisa - balza fuori, senza compromessi, l'implacabile verità del desiderio di ognuno. E quello di Artur e di Jerzy è prima di tutto un desiderio di distinzione, di esclusività. Ciascuno dei due ritiene, perciò, straordinariamente verosimile che l'altro ne sia stato sopraffatto a discapito del fratello. Entrambi sanno, col sapere dell'inconscio, che è impossibile non desiderare la roba d'altri: giacché la roba soltanto propria è un'astrazione dell'ingordigia, della voracità.

Dunque, Artur d'improvviso si accorge di desiderare i francobolli della collezione paterna solo quando gli appare evidente che essi costituiscono l'oggetto del desiderio di suo fra-

tello. Questa percezione inconscia nutre il sospetto che sia il fratello ad averli rubati, alimentando così ulteriormente in lui il desiderio del suo desiderio. Specularmente, accade altrettanto a Jerzy.

I loro sospetti, in altre parole, non sono che il compromesso patologico stretto tra due tendenze inconsce forti e inconciliabili: il desiderio di desiderare, nella roba d'altri, la propria roba e quello conflittuale di desiderare niente. Desiderare niente ovvero ambire intensamente altro, non l'oggetto reale. Questa è un'inclinazione essenziale della nostra anima che chiede all'assenza e alla mancanza di restituirle quanto della dimensione simbolica è andato perduto.

I due fratelli, quindi, non temono i ladri, ma ciascuno di loro paventa il desiderio dell'altro. Perché di questo desiderio ciascuno sa molto più di quanto non sia allenato a riconoscere: la determinazione e, addirittura, l'impudenza.

In ultima analisi, la roba - prestandosi all'equivoco di un'ottusa materialità - è l'ultima risorsa sintomatica che il soggetto ha per dimenticare la morte e ovviare alle vertigini dell'infinito. Forse la roba è l'espedito di una fantasia senza pace che guata e brama l'eternità, laddove si addensa in cristalli di illusione, in luoghi lontani, nel territorio dell'altro. O forse che rinunciare alla roba d'altri costa il prezzo iniziatico di vivere cominciando, poco a poco, a morire?

*Riferimenti bibliografici*

AA. VV., 1987

*Être dans la solitude*, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 36

AA. VV., 1994

*L'inachèvement*, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 50

Caproni G., 1998

*Ritorno*, in *L'opera in versi* (1979 – 86), Mondadori, Milano

Freud S., 1901

*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, trad. it. *Psicopatologia della vita quotidiana*, in *Opere*, vol. 4, Boringhieri, Torino, 1972

Freud S., 1912-13

*Totem und Tabu*, trad. it. *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1975

Freud S., 1923

*Die infantile Genitalorganisation*, trad. it. *L'organizzazione genitale infantile (un'interpolazione nella teoria sessuale)*, in *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino, 1977

Freud S., 1929

*Das Unbehagen in der Kultur*, trad. it. *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, vol. 10, Boringhieri, Torino, 1978

Freud S., 1938

*Die Ichspaltung im Abwehrvorgang*, trad. it. *La scissione dell'Io nel processo di difesa*, in *Opere*, vol. 11, Boringhieri, Torino, 1979

Henrion J.-L., 1993

*La cause du désir*, Point Hors Ligne, Cahors

Kieslowski K., Piesiewicz K., 1994

*Decalogo* (Decalogo X), Einaudi, Torino

Lacan J., 1956-57

*La relation d'objet, Seminaire IV*, Seuil, Paris, 1994 (trad. it. *La relazione d'oggetto*, Torino, Einaudi, 1996)

Lacan J., 1959-60

*L'Ethique de la psychanalyse, Seminaire VII*, Paris, Seuil, 1986 (tr. it. *L'etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994)

Leopardi G., 1820-25

*Zibaldone*, Mondadori, Milano, 1997

Manghi M., 1997

*Non desiderare la roba d'altri*, in *Cortesie per gli ospiti*. Quaderno del Laboratorio di Formazione e di Lettura Psicanalitica, Torino-Pordenone, pp. 87-93

Mouren Y., 1994

*Décatalogue 10: Un rein pour un rien*, in *Krzysztof Kieslowski*, numero monografico di *Etudes cinematographiques*, n. 203-210

Shakespeare W., 1967

*The Merchant of Venice*, New Penguin, London, 1967 (trad. it. *Il mercante di Venezia*, Meridiani, Milano, 1987)

Spiga V., 1990

*Decalogo 10: L'esistenza, un doloroso cammino*, in *Rivista del Cinematografo*, n° 5

## Sommario

|                                            |    |
|--------------------------------------------|----|
| NOTA BIBLIOGRAFICA.....                    | 2  |
| RINGRAZIAMENTO.....                        | 3  |
| NOTA SULLA TAVOLA LIGNEA.....              | 4  |
| INTRODUZIONE                               |    |
| <i>Il poeta è fingitore...</i> .....       | 5  |
| <i>Etica errante</i> .....                 | 5  |
| <i>Il tratto</i> .....                     | 7  |
| <i>Metafisica o metapsicologia</i> .....   | 8  |
| <i>Inconscio e laicità</i> .....           | 9  |
| <i>Tra poesia e teoria</i> .....           | 11 |
| <i>Metodo di indagine</i> .....            | 14 |
| <i>Intrecci</i> .....                      | 18 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....     | 21 |
| 1. MUORE UN BAMBINO                        |    |
| <i>Senza semblante</i> .....               | 24 |
| <i>La storia</i> .....                     | 28 |
| <i>Carambola di desideri</i> .....         | 29 |
| <i>Accade a un padre</i> .....             | 33 |
| <i>Nessi e fratture</i> .....              | 34 |
| <i>Insignificabile</i> .....               | 35 |
| <i>Tre enigmi</i> .....                    | 36 |
| <i>... ormai non più padre</i> .....       | 38 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....     | 40 |
| 2. PADRE IN VANO                           |    |
| <i>La storia</i> .....                     | 42 |
| <i>Frammenti di memoria dolente</i> .....  | 44 |
| <i>Vuoto ed enigma</i> .....               | 46 |
| <i>Trame di vite parallele</i> .....       | 51 |
| <i>Verdetto di vanità</i> .....            | 54 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....     | 58 |
| 3. DISAMANTI                               |    |
| <i>La storia</i> .....                     | 59 |
| <i>Smemorando ricordi</i> .....            | 61 |
| <i>... per una notte di disamore</i> ..... | 64 |
| <i>Assente essenziale</i> .....            | 66 |
| <i>Orme in perdita</i> .....               | 66 |
| <i>Impossibile Edward</i> .....            | 68 |
| <i>Tempo di attesa e di mistero</i> .....  | 69 |
| <i>Arriverà ...?</i> .....                 | 73 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....     | 75 |

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| 4. MADRE IN FUMO                          |     |
| <i>La storia</i> .....                    | 76  |
| <i>Trappola edipica</i> .....             | 77  |
| <i>La cognizione delle origini</i> .....  | 80  |
| <i>Lettera morta</i> .....                | 84  |
| <i>In forma di enigma</i> .....           | 85  |
| <i>Desiderio di taglio</i> .....          | 89  |
| <i>A onor del vero</i> .....              | 92  |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....    | 94  |
| 5. ANGELO STERMINATORE                    |     |
| <i>La storia</i> .....                    | 96  |
| <i>Un'efferata innocenza</i> .....        | 98  |
| <i>Terra bruciata</i> .....               | 101 |
| <i>A morte</i> .....                      | 105 |
| <i>Per nome</i> .....                     | 107 |
| <i>Il segno di Caino</i> .....            | 109 |
| <i>Un tragico volo</i> .....              | 112 |
| <i>In moralmente</i> .....                | 114 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....    | 116 |
| 6. INVIDIA D'AMORE                        |     |
| <i>La storia</i> .....                    | 118 |
| <i>Incastonati nella nostalgia</i> .....  | 119 |
| <i>Anime remote</i> .....                 | 122 |
| <i>Niente di niente</i> .....             | 125 |
| <i>Abbagli</i> .....                      | 128 |
| <i>Occhio rapito</i> .....                | 131 |
| <i>Eco e Narciso</i> .....                | 133 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....    | 135 |
| 7. RAPINA A MANO AMATA                    |     |
| <i>La storia</i> .....                    | 137 |
| <i>L'urlo del lupo</i> .....              | 139 |
| <i>Desiderio di 'innaturalità'</i> .....  | 142 |
| <i>Misteriose Madri</i> .....             | 144 |
| <i>Padri spostati</i> .....               | 147 |
| <i>Ossessione genealogica</i> .....       | 149 |
| <i>Distacchi rapaci</i> .....             | 150 |
| <i>Tentazioni di taglio</i> .....         | 152 |
| <i>Doni ladri</i> .....                   | 154 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....    | 156 |
| 8. DA ALLORA... SEMPRE                    |     |
| <i>La storia</i> .....                    | 158 |
| <i>Ginepraio di verità</i> .....          | 161 |
| <i>Controversie dell'inconscio</i> .....  | 164 |
| <i>Devote al torto</i> .....              | 170 |
| <i>Asilo ed esilio della parola</i> ..... | 172 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> .....    | 175 |

9. DESIDERIO IN POTENZA

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| <i>La storia</i> .....                 | 177 |
| <i>Eros</i> .....                      | 180 |
| <i>Inguaribile mancanza</i> .....      | 182 |
| <i>Alterità, alienazione</i> .....     | 184 |
| <i>L'agalma</i> .....                  | 187 |
| <i>Oneri del talento</i> .....         | 188 |
| <i>Gelosia</i> .....                   | 189 |
| <i>La legge dell'altro</i> .....       | 194 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> ..... | 200 |

10. EREDITÀ, AMENITÀ

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| <i>La storia</i> .....                 | 200 |
| <i>La causa</i> .....                  | 203 |
| <i>Una tormentosa lacuna</i> .....     | 208 |
| <i>Tre aspetti dell'oggetto</i> .....  | 207 |
| <i>Devozione feticista</i> .....       | 209 |
| <i>Solitudine di desiderio</i> .....   | 212 |
| <i>La domanda di Shylock</i> .....     | 213 |
| <i>Principio di eredità</i> .....      | 215 |
| <i>Fascino delle cose</i> .....        | 216 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> ..... | 219 |

TAVOLE

|             |     |
|-------------|-----|
| Tav. 1..... | 25  |
| Tav. 2..... | 43  |
| Tav. 3..... | 60  |
| Tav. 4..... | 77  |
| Tav. 5..... | 97  |
| Tav. 6..... | 119 |
| Tav. 7..... | 138 |
| Tav. 8..... | 159 |
| Tav. 9..... | 178 |
| Tav 10..... | 201 |

|               |     |
|---------------|-----|
| SOMMARIO..... | 221 |
|---------------|-----|