

## Iconoclastie. Il blu di Derek Jarman

di Gianluca Solla ✉

(Università di Verona)

Starting with the monochrome film *Blue* by British director Derek Jarman, the essay explores the implications of a vision that has as its object an always identical field of colour. In particular, the transformation of the function of the spectator and the dimension of existence and dying as unrepresentable are highlighted.

Keywords: Monochromatism, Iconoclasm, Life's images, Spectatorship

---

1. Un grande campo, tutto blu. Dall'inizio alla fine dei suoi settantanove minuti il film di Derek Jarman *Blue* (1993) non offre altro che un ininterrotto schermo monocromo. Il regista lo realizza quando la sindrome che lo condurrà di lì a poco alla morte è in stato avanzato. Per questo motivo *Blue* è abitualmente considerato alla stregua di un testamento o quanto meno di un saluto di congedo alla vita. Lasciando però da parte le analisi del film a sfondo biografico, appaiono meglio le implicazioni profonde del gesto di Jarman, quando permette allo spettatore di accedere alla sua vita non in forma narrativa, ma grazie alla saturazione del colore che permea ogni singolo momento del film. All'apparenza Jarman consente agli altri di vedere l'unica cosa che il progressivo distacco della retina lo lascia in grado di vedere: un'ininterrotta distesa di blu. Ma l'assolutizzazione contenuta in questo gesto reca con sé sin da subito la scomparsa del soggetto-spettatore, prima ancora che la scomparsa fisica del regista stesso. Assorbito in una monocromia che lo destina a una sua sostanziale irrilevanza, lo spettatore fatica a orientarsi dentro questa campitura di colore, senza altri segni che il colore stesso, priva di tracce che non siano le voci e i suoni. Più precisamente, per informato che fosse della particolarità del film, il gesto di *Blue* lo prende alla sprovvista, lasciandolo ostaggio di una vertigine che emana dall'immobilità senza resto dell'inquadratura.

Quel colore assoluto ipnotizza, rinviando all'inconsistenza la presenza stessa dello spettatore. Dentro *Blue* si perde ogni orientamento: per chi si abbandoni alla sua visione, vicino e lontano non sono più che delle parole. A differenza di quello che capita comunemente con un film che racconti una storia, qui lo spettatore non partecipa al film, identificandosi, né gli si chiede alcuna empatia. È così smontato il meccanismo che davanti a film tradizionali permette agli spettatori di prendere parte alle scene di un film, come se l'immedesimazione facesse di loro altrettanti invisibili protagonisti del film. A *Blue* si partecipa da spettatori, solo essendone radicalmente esclusi. Dove non c'è niente da vedere, né ha luogo alcun coinvolgimento emotivo, lo spettatore non si instaura nella sua funzione-voyeur. Empatia o richiesta di immedesimazione non sono qui di casa, sono anzi viste con sospetto, come manifestazioni auto-celebrative, e dunque fundamentalmente false, della società contemporanea. Davanti alla morte la significatività è un vezzo fin troppo umano, la cui mascherata si tradisce da sé. I discorsi retorici lasciano posto ai piccoli dettagli di una vita, nell'unicità che ogni momento istante, quando è osservato con attenzione e tenerezza.

Assente quanto abitualmente ci si aspetta, entrando al cinema o guardando un film su uno dei dispositivi a nostra disposizione, ad attenderci in *Blue* non c'è nessuna sequenza di inquadrature, nessuna concatenazione realizzata con il montaggio. L'apparato tradizione del film è stato sostituito da un'unica e sola inquadratura ovvero da un'unica e sola immagine, che in un certo senso è anche un'inquadratura assente, dato che la si può dire unica nella misura, in cui non è che una ripetizione del medesimo fotogramma senza variazioni, che non siano quelle del commento sonoro.

Lasciando il posto a quel fotogramma senza progressione e limitandosi a orchestrare le voci e la musica – inevitabilmente e rigorosamente *off-screen* – che scandiscono il tempo del film e la visione dello spettatore, *Blue* rinuncia a un'altra caratteristica implicita, ma abituale di tutti i film: la funzione del movimento. Anche in questo il gesto di Jarman è radicale: ogni movimento è sostituito dalla saturazione del colore. La sua operazione implica una

trasformazione della natura del cinema in cui abitualmente la visione si produce attraverso il movimento delle immagini. È un cinema senza movimento ossia è in altri termini un cinema senza immagini. Il colore monocromo non è una qualità dell'immagine, ma è tutta l'immagine, vale a dire è quanto sostituisce quell'immagine che abitualmente si segnala per il suo movimento ovvero che si qualifica per le sue variazioni.

Tentiamo sin subito una prima ipotesi: in *Blue* il colore non è un correlato pittorico, né possiede una densità simbolica. Non è una qualità – importante, ma sostanzialmente accidentale, dunque irrilevante – di qualcosa che sarebbe lo stesso anche se avesse un altro colore. Qui il blu diviene *un'immagine di immagine*. In altri termini, è necessario pensare il colore – questa è l'ipotesi che dovremmo provare a sviluppare – non come qualità, ma come atto. In particolare, il blu di *Blue* è, proprio per la radicalità dell'operazione nella quale si realizza, un accadimento: non è (già da sempre), ma accade (nel preciso istante di *Blue*). Si tratta di un atto che definiremmo destituente, nella misura in cui la sua assolutizzazione fa saltare la significatività che abitualmente viene attribuita alle immagini. Esso lascia lo spettatore in balia di qualcosa che ricorda più un'impronta umorale o un'atmosfera, che non una storia narrata e descrivibile a posteriori. Il blu diventa l'atto non rappresentativo di tutta una vita, nella misura in cui di questa non si dà in effetti alcuna rappresentazione. *Blue* produce l'emancipazione che permette di attraversare uno di quei “campi veramente insignificanti” che secondo Roland Barthes mancano alle nostre giornate, così circondate da segni e da simboli.

In *Blue* due aspetti si uniscono in un'unica costellazione: la scelta anti-narrativa si segnala come scelta anti-rappresentativa. Narrazione e rappresentazione sono due vie che vengono scartate e in un certo senso dis-fatte dalla scelta radicale di Jarman. Perché scegliere questa via? Potremmo dire: perché le altre sono già occupate da opzioni che negano una vera testimonianza e perché la loro vuota retorica, che è troppo abitualmente quella dei funerali, rischia di cogliere poco o nulla di una vita. La scommessa è che, proprio in questo doppio gesto destituente, sia possibile una vera testimonianza di quel

carattere unico, ma al tempo stesso impersonale, di *una* vita nella sua singolarità, che non è riassumibile nella sintesi di quanto fatto e di quanto detto per capire cosa sia stata quella vita. Come dire, altrimenti, quel carattere unico di cui ciascuno si sente portatore, ma che per lo più rimane incompreso o mal compreso nei racconti che di quella stessa vita vengono fatti sia in prima persona che da testimoni terzi? Se questo è vero, dovremo pensare a questa via scelta da Jarman come il punto di connessione tra l'unicità di una vita singolare che non si riduce alla sua biografia e l'universalità di quella testimonianza che *Blue* ne offre, che non si limita a descrivere una sola vita, ma in un certo senso arriva a farsi cifra di altre vite, all'apparenza così lontane e così diverse. Arriva a farsi narrazione comune: attraverso una vita ne dice anche molte altre.

2. Se ci accostiamo più da vicino al film, notiamo come quel blu così insistente e monotono sia l'operatore che produce un'apertura dell'immagine nel senso abituale del termine. Quel blu porta inscritta al suo interno una vertigine, di cui si potrebbe dire quello che in *Cinema 1* Deleuze dice del principio della frammentazione: «si passa da un insieme chiuso, che viene frammentato, a un tutto spirituale aperto che viene creato o ricreato»<sup>1</sup>. Forse potremmo andare anche più in là e dire che Jarman inventa un modo di andare fuori dalla stessa alternativa di aperto e chiuso. Fa del colore un atto assoluto, non l'alternativa di un dualismo, come quello di bianco e nero. Per questo motivo la qualità che molti lettori di *Blue* hanno riconosciuto al suo blu è quello di essere un colore *assorbente*: capace, cioè, di assorbire tutti gli elementi – personaggi e spettatori, voci e visioni – dentro il suo movimento ovvero dentro il complesso della sua apparente staticità. È, però, importante aggiungere: questo colore è assorbente non nei termini di una profondità che attiri al suo interno, nei suoi abissi. È assorbente, invece, proprio nel senso che è una superficie e proprio la sua superficialità è capace di esaurire la visione. Ricorda da

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983), tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984, p. 141.

vicino quella funzione che in *Immagine-movimento* Deleuze definisce «quasi carnivora, divorante, distruttrice (come la roulotte giallo vivo di *Dodici metri d'amore*)»<sup>2</sup>. È assorbente nei termini di un incontro che esaurisce le possibilità della visione, lasciandola esausta, denudata del suo abituale corredo di parole. Mette così a nudo la nostra capacità di visione, lasciandola esposta a quell'unico evento in-significante che è l'evento del colore.

La superficie del suo schermo, fatta di puro colore, non si caratterizza tanto per la mancanza di altri colori, quanto per l'assenza di ombre e di luci<sup>3</sup>. Pura superficie senza ombre e senza profondità alcuna, essa si esprime nell'esclusione di ogni figurazione. È per questo che si è ammessi al suo cospetto come davanti a una luce: non è illuminata da fuori, né è fonte di luce, ma luce pura, senza compromesso: né effetto, né causa, essa è, in tal senso, evento. Senza alcuna distrazione data dalla figura si produce la convergenza su un unico focus, previsto ma non anticipabile, né formulabile, benché più volte annunciato: la morte dell'artista. Questo superamento del figurativo da parte del puro colore fa sì che lo schermo non sia a supporto di figure, né sia mai la campitura originariamente deserta grazie al cui vuoto delle figure possono finalmente emergere e lo spettacolo cominciare. Nel caso di *Blue* lo schermo è l'unica figura, anzi: è figura a sé, figura dell'a-figurale. Come diceva Pascal Bonitzer parlando di Bergman: «è l'eclisse del volto, la cancellazione dei personaggi»<sup>4</sup>. Si trattava, in un certo senso, di disfare i personaggi affinché qualcosa di irrapresentabile come la morte potesse giungere a farsi immagine, ma come immagine della vita. Immagine della vita e della morte al tempo stesso, senza distanza. O, più esattamente, distanza che prende corpo nell'immagine che chiama a raccolta gli opposti.

Benché sin troppo spesso *Blue* sia stato rimandato nella sua genesi a gesto di congedo da parte del suo autore, come Jarman stesso riconosce nel libro autobiografico *Testamento di un santo*, tutto ciò che si può dire della sua

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 143.

<sup>3</sup> "Shadow is the Queen of Colour" è il titolo di uno dei capitoli del libro di D. Jarman, *Chroma. A Book of Colour – June '93*, Penguin, London 1995, p. 18.

<sup>4</sup> P. Bonitzer, *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris 1982, p. 88.

condizione è: «non sono ancora morto»<sup>5</sup>. Nulla più e nulla meno. Del resto, non è proprio questo il limite del linguaggio su cui ogni parola si arresta davanti non *alla* vita (generica), ma a *una* vita nella sua singolarità? Questa condizione che nell'infermità diventa oltraggiosamente visibile, che cioè *non* si è *ancora* morti, non è forse propria di ogni vita? “Non ancora” dice, in un certo senso, tutto ciò che c'è da dire di qualcosa che ancora esiste, vive. Essere in vita significa sempre esserlo ancora. Significa che nessun “non” è intervenuto a fermare l’“anche ora” in cui vive. Così di solito, nell'imminenza di un non-più che fermi il tempo di una vita, ci si chiede: per quanto ancora?

In questo modo vengono disfatti gli stessi spettatori, le loro aspettative, le loro abitudini. Abituati a trovarsi i personaggi davanti agli occhi, quasi fossero il rispecchiamento dei propri pensieri e delle proprie paure, delle proprie attese e dei propri affetti, la stessa funzione-spettatore è destituita nella sua sovranità. Al cospetto di questo schermo tutto blu, non essendoci più scena, l'esperienza dello spettatore è rimandata unicamente a se stessa. Ma è una capacità pura, senza oggetto. Che davanti a tanto monocromatismo si avverta una certa inquietudine non è in effetti senza motivo.

**3.** Disfare la figurazione in tutti i suoi aspetti: nemmeno lo spazio può qui essere costruito o ri-costruito. Un'immagine così è immagine pura, la cui densità è fatta di quella materia speciale che è il tempo. Ma è di un tempo inapparente che qui parliamo. Esso ricorda l'atemporalità del sogno, uno spazio onirico come quella macchia blu sulla destra di un foglio a cui tanti anni prima Mirò aveva aggiunto la scritta *Ceci est la couleur de mes rêves* (1925), intesendo insieme la corrente della pittura con quella di un verso poetico e realizzando così un'immagine altrimenti impossibile. Del resto, nel film di Jarman l'impressione di atemporalità trasmessa dal blu contrasta singolarmente con il senso del tempo che fugge, di cui il film è impregnato.

---

<sup>5</sup> D. Jarman, *Testamento di un santo. A vostro rischio e pericolo* (1991), tr. it. di M. Benigni e G. Lupieri, Shake, Milano 2022, p. 135.

Qui il linguaggio trova il suo limite nella possibilità di dire la propria morte come fosse già avvenuta. In questo senso, l'immagine-unica che è lo schermo blu di *Blue* non ha alcun referente. Non solo non vi si racconta nulla, ma nemmeno presenta o rappresenta qualcosa. In fondo, non ripropone sullo schermo nulla che abbia prima filmato. Il blu ci ipnotizza perché esce dallo schermo. Più esattamente, abita tutto lo spazio della visione, senza resto. Lo riempie levando ai nostri sguardi l'ancoramento che abitualmente ritrovano negli oggetti della visione.

In senso letterale, *Blue* non è un film perché non è neppure girato, nel senso classico del termine. Tra le due dimensioni è intervenuta una cesura radicale, la cui separazione non è più ricomponibile. Forse è questo il segreto di una vita: che le sue cesure sono i suoi tratti costitutivi e caratteristici proprio perché non sono che spazi lasciati vuoti da ciò che è accaduto, e che esistono anche dopo che è accaduto ciò che ha dato loro origine. *Blue* è un tentativo radicale proprio perché rinuncia all'appropriazione di sé attraverso delle immagini e si consegna all'immagine-unica come radicale espropriazione di sé, come destituzione di ogni tentativo di ricomporre la frattura tra sé e le proprie immagini. È cinema al suo grado zero. È cinema al limite del non-cinema.

Del blu non è pertanto possibile una lettura affettiva, come se fosse sempre una corrispondenza univoca a essere riattivata dall'operazione di Jarman. Né è possibile riportare quel blu nemmeno a una lettura storica o sociale del colore<sup>6</sup>. Nella sua pura esposizione, costituisce una cifra di un indeterminato rispetto al quale il film stesso non offre alcuno schema di comprensione. Non significa né corrisponde a un affetto specifico. È, anzi, un'infinita gamma di variazioni, può appartenere tanto alla tristezza che alla felicità. Se un colore non corrisponde a un affetto, tanto meno la monocromia corrisponderà a una mono-affettività. Oltretutto sappiamo da Spinoza che gli affetti non sono mai

---

<sup>6</sup> Penso, per esempio, alle coordinate lungo le quali, a più riprese, Michel Pastoureau ha provato a costruire qualcosa come una "storia sociale dei colori", le cui determinazioni sono di scarsa utilità quando si tratta di determinare qualcosa come un pensiero immanente del colore, come nel caso del film di Jarman. Cfr. M. Pastoreau, *Blu. Storia di un colore* (2002), tr. it. di F. Ascari, Ponte alle Grazie, Firenze 2018.

soli, esclusivi, puri, ma che corrispondono in effetti a forme di mescolanze ovvero a variazioni.

Ecco perché – rispetto alle letture che riportano *Blue* alla malinconia o alla tristezza del blues – bisogna dire: *non è tristezza, è (semplicemente) blu*. Come dice in *Chroma. A Book of Colour – June '93*, semplicemente vale la tautologia: «BLUE IS BLUE»<sup>7</sup>. È *del* blu. Del: quantità indeterminata, impossibile sapere quanto ce ne sia e se ce ne sia un quantitativo limitato o se non abbia più senso dire che quel blu è tutto quello che c'è: è un atto assoluto. Tutt'al più esiste uno spasmo d'affetto che riempie tutto lo spazio che ha costruito da sé. Quel colore è troppe cose perché si possa dire “cos'è”. Solo nel film si evocano (lista non completa): la paura blu, i lampi blu della visita oculistica, delle mosche bluastre, una farfalla azzurra, il blues, il blu del mio amore, il blu i dei miei sogni, la coltre blu della malattia, il blu della vernice ormai secca, il blu universale, una porta aperta sull'anima, una possibilità infinita che diventa tangibile, l'insondabile blu della felicità, il mietitore dalla barba blu, il sangue blu... Una lista lunga almeno quasi quanto quella dei sintomi e degli effetti collaterali possibili dei farmaci che il regista sta assumendo. Il blu è sin troppe cose perché se ne possa fare una lista esaustiva. Questa lista è come una rivalsa rispetto a quella, cupa e minacciosa, delle indicazioni delle medicine. Ma sarà sempre una lista di eterogeneità molteplici, irriducibili all'uno o alla possibilità di dire che cosa quel blu soprattutto sia. Se è vero il paradosso per cui *Blue* è un film che si può guardare a occhi chiusi, questo stato di cose corrisponde a quella formula per cui Jarman dice a un certo punto che si tratta di «pensare alla cieca» (l'intera formula recita: «*Thinking blind, becoming blind*»). Blu è, in primo luogo, il paradosso di un colore inaggrabile, ma anche di un'assenza di colori che produce, al tempo stesso, una nostalgia dei colori nella loro moltitudine, che il monocromo può solo aggravare, amplificandone il desiderio. Forse il blu è, se così si può dire, il colore delle cause perse, così come nel film si evoca una Santa Rita come santa delle cause perse.

---

<sup>7</sup> D. Jarman, *Chroma*, cit., p. 82.



*In primis* sarebbe allora il colore del fallimento di assegnargli un valore determinato e univoco e di raggiungerne un significato ultimo.

La potenza di quest'unica immagine è quanto amplifica l'ascolto. In mancanza di immagini da seguire essa fa di ogni spettatore un ascoltatore attento, in attesa di cogliere la vita nelle pieghe più minute del ritmo dei suoni che attraversano quell'unica schermata. Le voci emergono come memorie sonore, risuonano dentro un monocromo che "articola il silenzio", come ebbe a dire Jarman stesso. Sono naturalmente tutte voci acusmatiche, come le chiamava Michel Chion<sup>8</sup>: non essendoci un campo figurale, tutte le voci non possono che provenire da un fuori-campo assoluto. Soprattutto qui l'ascolto non è complemento dello sguardo, non è, cioè, a supporto di una vicenda narrata e del suo sviluppo. L'ascolto è, invece, il risultato della destituzione dello sguardo.

In realtà, la destituzione operata da *Blue* si colloca su più piani: sul piano dello sguardo, dell'essere artista, dell'illusione di poter mostrare o rappresentare la realtà... un punto in cui ogni gesto risulta differito nella sua impossibilità, eppure perfettamente visibile proprio nel suo arresto. C'è in questo uno spostamento: il colore non è più una qualità del reale, ma è tutto il reale, nell'idea che solo questa esasperazione possa restituirci qualcosa del reale e della sua esperienza, solitamente nascosta al di sotto di tutti i segni che abitualmente affollano il nostro campo visivo. È una forma pura del reale, in cui da un lato non si vede niente, ma proprio allora qualcosa è reso nuovamente disponibile.

In gioco c'è un'impossibilità di riappropriarsi delle immagini, come quando ci si trova davanti a un album di famiglia, con i suoi motivi riconoscibili. Chi guarda *Blue* è privato della soddisfazione narcisistica di trovare nelle immagini di un altro l'occasione per un proprio autoritratto. Da lì non emerge neppure un ricordo involontario dal fondo di ogni oblio. Piuttosto, la sua visione è attraversata da una perdita irreparabile, questa sì che riguardando un altro finisce per raggiungere il nostro stesso sguardo di spettatori. Per troppa luce

---

<sup>8</sup> Cfr. M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* (1990), tr. it. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 1997.

blu lo sguardo si trova a essere privato di ogni visibilità. Per questo motivo dicevo sopra che sarebbe un film da guardare a occhi chiusi e, dunque, un film capace di sostenere anche questo paradosso. *Blue* è un film-paradosso, che pure occorre guardare, guardandone tutto quel blu, là dove il nostro sguardo rischia a ogni istante di naufragare.

4. Davanti a *Blue* si produce uno sguardo che definiremo ozioso: uno sguardo senza più oggetto, ma forse anche senza soggetto. È uno sguardo che torna a sé, ma in un certo senso non a mani vuote. È uno sguardo che torna al proprio atto di guardare. L'assenza di oggetto a cui aggrapparsi l'ha come rigettato e, se ora è in grado di vedere le cose in maniera molto differente, è proprio perché è impregnato non di cose, ma di quel colore onnipresente e insieme così inafferrabile. In forza del suo splendore il blu ci attrae, ma anche ci respinge nel corso della sua durata. Qualcosa del blu corrisponde allo stato del corpo e alle sue mutazioni. Tuttavia, Jarman non si impone mai, né mai ci impone la sua biografia o la sua personale sofferenza. Piuttosto si espone, ma lo fa nell'unico modo possibile: quello di un'infinita pudicizia. Come scrive nel *Testamento di un santo*: "Non sono mai riuscito a tenere i segreti", ma, al tempo stesso, "Non ho voluto fare del sensazionalismo"<sup>9</sup>. In un certo senso, non consentendo variazioni di sorta, lo schermo, per delicato che sia il suo colore, diviene una sorta di roccia impenetrabile, nonostante tutta l'apparente morbidezza del suo monocromatismo.

Mai appare il corpo ferito del suo regista: ferito dalla sindrome di immunodeficienza, ma anche ferito dallo stigma sociale di quello stesso male. Eppure, la rivelazione del corpo malato non viene semplicemente occultata. Sostituita dal blu, la sua immagine chiama a un corpo che è (ancora) in vita. E questo corpo che non si vede è centrale proprio perché è reso invisibile. Perché non ne è fatto alcuno sfoggio né di autocompiacimento né di vittimismo.

La malattia è forse un evento osservabile clinicamente, secondo i parametri della disciplina medica a cui da malati si è sottoposti e che di volta in volta è

---

<sup>9</sup> D. Jarman, *Testamento di un santo*, cit., pp. 134-135.

chiamata a intervenire sul corpo del paziente. Ma come osservare il malato/la malata senza essere dei voyeur, che maldestramente tendono a cercare sul volto dell'altro i segni del male che lo consuma? E come comparire da malati davanti allo sguardo dell'altro senza esibizionismo né vittimismo? La nostra cultura ci lascia inermi di fronte al male e nudi di fronte alle sue manifestazioni visibili. Oltretutto sappiamo che, rispetto al visibile, il corpo implica sempre e prima di tutto una dimensione sensibile, che o è invisibile come il dolore o che, se si lascia guardare, è spesso solo scorticando la vista, sottopondola a una prova estrema al cospetto di chi sta male. Per questo il film di Jarman ci lascia in balia della monotonia di una visione che nulla può realmente vedere di ciò che è decisivo. Ci abbandona con dolcezza all'evidenza della grana grossa dello schermo e della porosità o impermeabilità di tutte le nostre immagini. Ci confronta silenziosamente con l'assurda pretesa di vedere, di aver visto, di esserci fatti un'idea vedendo. Ci dice che, in fondo, non abbiamo visto niente – niente di ciò che era decisivo per chi in quei giorni scriveva a quel film e decideva poi di realizzarlo. *Blue* non mostra il soggetto né tantomeno l'autore, ma il fatto che questi è sempre altrove rispetto al luogo per eccellenza in cui si pensava di trovarlo: le immagini da lui stesso prodotte, secondo una versione aggiornata della *creatio ex nihilo*. In quelle immagini non ne troviamo che la risonanza, nella forma delle rifrazioni dell'immagine e dell'eco delle voci, la sua e quella degli amici. Fuori contesto per sempre, per così dire. Eccentrico rispetto a un ipotetico fulcro. Detto in termini che negli anni '90 quando fu girato non erano certo attuali, *Blue* è il manifesto all'impossibilità del *selfie*, cioè del senso di ritrovare il proprio volto nell'immagine auto-scattata, a cui è richiesto di fungere da rispecchiamento di sé. Qui l'immagine appare non come la coincidenza con il proprio volto, quanto piuttosto come lo scarto prodotto da un'intimità. È uno specchio cieco, un oracolo misterioso in cui tutto è, al contempo, disvelato ed enigmatico. Da esso promana una luce che, se illumina, lo fa restando fondamentalmente estranea, inaccessibile: intima proprio perché non familiare. Essendo tale, dentro il suo cono luminoso nulla è veramente messo a fuoco. Tutto si indetermina e i confini

tra una cosa e l'altra, tra un corpo e l'altro, divengono assolutamente sfuggenti. Ci appaiono per quello che sono: arbitrari. Invenzione di individui, laddove i destini di ogni singolo corpo sono legati ai destini degli altri corpi che incontra o che ha incontrato. All'interno del blu gli oggetti scompaiono e come riferimento del nostro sguardo non resta che quella luce che tutti li unifica e, in un certo senso, li supera, inglobandoli in sé sino all'invisibilità.

Da qui il passo è breve sino al paradosso di una messa in scena dove la scena resta, al contempo, singolarmente vuota e dove non si vede niente che potrebbe essere l'oggetto parziale del nostro sguardo. Al tempo stesso questa stessa scena è piena, come forse di rado lo è stata una scena di cinema: non scampiamo dal blu e dal senso di pienezza che ci trasmette se non chiudendo gli occhi – ma anche qui faremmo esperienza di una sua persistenza sulla retina – o distogliendo lo sguardo e spostandolo al di là dei margini dello schermo.

Un commiato si fa anche di questo: di un'intimità che non si fa specchio, ma che costituisce l'immagine infinita dentro la quale si è e si procede. Non che le immagini di ciò che si lascia o di chi ci lascia spariscano con la sua partenza. Piuttosto, la loro persistenza si carica di un valore che fa tutt'uno con il senso di lontananza e di allontanamento di ciò che pure resta vicino. Il blu è l'infinito esistente in atto qui e ora, mai delimitato da nulla, neppure dalla presenza di figure. È inaccessibile ma, insieme, vicinissimo. L'indicazione è che nel blu si sta come davanti all'infinito. Ma essa andrà letta nel senso di un'impossibilità, dato che davanti all'infinito non si può mai semplicemente stare: non essendo un oggetto di rappresentazione, ci si sta semplicemente dentro, non davanti. Eppure anche questo dentro non deve essere pensato in opposizione a un fuori. Rigorosamente parlando l'infinito è un dentro senza fuori, nel senso che l'infinito è ciò a cui partecipiamo senza esserne parte, dato che dell'infinito non si danno parti.

Quel blu è la vertigine di un troppo e insieme di un'assenza messa in scena. Mostrata, nell'unico modo in cui la si possa mostrare: attraverso un'altra assenza, un vuoto. È il colore che conduce lo spazio scenico al suo grado zero: al

vuoto. Lo conduce a ciò che, in effetti, è sempre stato sotto la maschera che ha indossato per meglio dissimularsi.

Che lo spettatore ne sia accecato è, in fondo, un modo per dirci che questa cecità è l'unica rappresentazione possibile del tempo che resta: di un avvenire che, come sempre, non si lascia calcolare che in giorni, momenti, telefonate, visite. In un "ancora" che è finito, ma nell'istante in cui accade ha tutti i tratti di ciò che non finisce. È così sempre, ma non se ne è mai consapevoli come quando qualcosa congiura contro quello stesso "ancora", contro l'essere ancora in vita. Essere accecati significa, allora, essere rimandati a un inconscio che non si vede, pur abitando tutte le nostre immagini. Così abitualmente non vediamo il colore: vediamo attraverso i colori, ma un singolo colore difficilmente si eleva alla nostra attenzione. Ciò che si trova mescolato dentro una visione, diventa qui l'unico protagonista di una scena assente. Emerge come in un sogno prolungato che, solo, è stato capace di dire la verità.

In un modo senz'altro paradossale, per *Blue* si potrebbe parlare di iperrealismo, nel senso in cui questa confessione sembra dire: vedi come io vedo. Ossia: vedi come io quasi non vedo più. Vedi la mia cecità. Ossia: vedi secondo la mia cecità. Della vista vedi soprattutto l'impedimento e quanto impedisce a me di vedere davvero. Per tenere una confessione di questo tipo, a quale altra estrema risorsa ricorrere se non questo iperrealismo<sup>10</sup> – questa esasperazione – che è il monocromatismo di *Blue*? Una visione si può mostrare realisticamente, e tutto resta com'era. Ma far accedere qualcuno alla propria cecità significa dover fare ricorso a mezzi estremi. Far vedere come la cecità non conosce colori, ma non è neppure buio. La mia cecità è blu, sembra dire Jarman. Egli è come una sorta di Vertov postmoderno, che ci mostri tutto, ma tutto non è che blu, unico, onnipresente colore.

È un singolare "cinema-verità", quello che si realizza in *Blue*. Lo fa in un modo inedito, come ogni volta inedita è la verità. In questo senso l'iperrealismo paradossale di *Blue* è da intendersi innanzitutto come un anti-realismo

---

<sup>10</sup> Sull'iperrealismo cfr. R. Censi, *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johann & Levi, Milano 2014.

che contesta i vincoli della rappresentazione e, trasgredendoli, ne denuncia la pervasività. Non è un caso che Jarman scelga per il suo film il blu di Yves Klein (International Klein Blue o IKB), a sottolineare che una dimensione pittorica pervade la sua poetica delle immagini e che anche da regista egli intenda lavorare come fa un pittore sulla materia granulare della propria pittura applicata sulla tela, a cui far prendere forma, passaggio dopo passaggio, e non una pellicola da imprimere all'istante con la luce. In questa scelta due mezzi sono convocati su una stessa superficie. Sullo schermo dimensione filmica e dimensione pittorica si incontrano e si intrecciano in maniera destinata a rimanere unica, alleate nella deposizione di ogni pretesa realistica e rappresentativa. E il raddoppiamento di questa singolare alleanza avviene, al contempo, all'interno di un metodo povero, di un'arte essenziale a modo suo.

Non a caso *Blue* inizia con un'evocazione della luce e si conclude con dei lampi di luce: un sorriso scambiato nell'ambulatorio dove si reca per le cure; l'apparizione di un paio di scarpe in vetrina; il ricordo della bellezza di un amante morto troppo presto... È la luce che cade sulla superficie sensibile dell'occhio e si fa visione. Ma la luce interviene anche quando arriva a toccare un corpo e gli dà calore e conforto. E nella progressiva degenerazione della retina, la cui vista peggiora lungo lo svolgimento del film, è proprio la luce che sembra allontanarsi, lasciando campo libero solo ai suoni, alle voci, alla musica. Implicitamente *Blue* pare mostrarci – per un paradosso solo apparente – che possiamo essere iconoclasti unicamente attraverso le immagini, dove queste non saturano il campo, ma lasciano la via aperta a una vita di cui arrivano le tracce sullo schermo soprattutto attraverso i suoni. Un'indicazione preziosa in questo senso ce la dà la voce di Tilda Swinton quando, all'interno del film, pronuncia la frase, che è quasi una formula mistica: “Time is what keeps the light from reaching us” – il tempo è ciò che impedisce alla luce di raggiungerci. Dunque, se la luce non arriva, se tutto si fa blu, se il monocromo è la cifra stessa di questo film così estremo, è perché il tempo ha impedito alla luce di venire sino a noi. Non che non ci fosse più luce: era il tempo a mancare.

Il blu non è il risultato della fine del tempo, quanto piuttosto il punto in cui tutto il tempo si condensa in un'inaggrabile nostalgia della vita che è il tratto più caratteristico di chi "in vita" è ancora.

Questo divenire della malattia che si fa in un tempo tutto sommato ristretto – come se la malattia fosse in un certo senso un'abbreviazione del tempo, un tempo quasi condensato, appunto – trova nella determinazione esclusiva del monocromo la sua cifra più inconfondibile. Significativo che nella pagina iniziale del suo *Testamento di un santo*, Jarman richiamasse il frammento di Eraclito che recita: "Un uomo accende una luce per se stesso nella notte, quando la sua vista si riduce. Vivo, sfiora i morti nel sonno. Svegliandosi, sfiora chi dorme"<sup>11</sup>. Quando la vista cala, occorre che in quella notte dello sguardo una luce venga accesa, ma occorre farlo "per se stesso". Là incontrerà ancora vivente coloro che non lo sono più.

### Nota bibliografica

BONITZER, P. *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris 1982.

CENSI, R., *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johann & Levi, Milano 2014.

CHION, M., *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris 1990; *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, tr. it. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 1997.

DELEUZE, G., *Cinéma, 1. L'Image-mouvement*, Minuit, Paris 1983; *Cinéma 1. L'immagine-movimento*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984.

---

<sup>11</sup> D. Jarman, *Testamento di un santo*, cit., p. 11.

JARMAN, D., *At Your Own Risk. A Saint's Testament*, Thames & Hudson, London 1991; *Testamento di un santo. A vostro rischio e pericolo*, tr. it. di M. Benigni e G. Lupieri, Shake, Milano 2022.

JARMAN, D., *Chroma. A Book of Colour – June '93*, Penguin, London 1995.

PASTOUREAU, M., *Bleu. Histoire d'une couleur*, Seuil, Paris 2002; *Blu. Storia di un colore*, tr. it. di F. Ascari, Ponte alle Grazie, Firenze 2018.

---

Questo lavoro è fornito con la licenza  
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

