

SENZA CATEGORIA

# La doppia vita della libertà

*Tre colori – Film Blu di Krzysztof Kieślowski.*

di [Alessio Scarlato](#) – 30 Maggio 2021



Pochi anni prima che Kieślowski lavorasse alla sua *Trilogia dei colori*, dedicata ai valori che hanno fondato la Rivoluzione francese, e da lì l'Occidente contemporaneo, così Jean-Luc Nancy si esprimeva: «Il motto "libertà, uguaglianza, fraternità" ha per noi qualcosa di ridicolo ed è difficile introdurlo nel discorso filosofico. Perché in Francia è un motto ufficiale (una menzogna di Stato) e perché è la sintesi, così si dice, di un "rousseauvismo" ormai inutilizzabile» (Nancy 2000, p. 178). Ma subito aggiunge, guardando a Heidegger, che vi è un'uguaglianza che non può essere scalfita del nostro essere-nel-mondo, ed è quella della *libertà*. Quelle parole, che al dibattito filosofico possono sembrare usurate, occasione di qualche estenuato excursus filologico o metafisico, sono le *pietre di confine* con le quali pensiamo il nostro agire. O ancor meglio, con il quale lo immaginiamo. Perché questo ci insegna Kieślowski, e con lui quella tradizione di moralisti del cinema europeo che ha abitato il secondo Novecento: **le tavole della Legge orientano un *corpo a corpo* del pensiero, che va incarnato. E per questo l'arte, il cinema, non sono mera manifestazione in immagini di verità pratiche già raggiunte, già stabilite, ma sono lo spazio del dramma nel quale quei principi, che siano i Dieci comandamenti o il motto della Rivoluzione francese, sono messi alla prova.** Non si tratta di affermare o negarli, ma mostrarli. E non c'è cosa più etica nel

cinema, che sapere che cosa mostrare.

Quello di *Tre colori – Film Blu* (1993) è uno dei risultati più controversi del cinema di Kieślowski, al di là dei premi che il film alla sua uscita raccolse (il Leone d'Oro al Festival di Venezia come miglior film, la coppa Volpi a Juliette Binoche e l'Osella per la miglior fotografia a Slawomir Idziak). Le critiche hanno spesso insistito su un certo compiacimento estetizzante della *Trilogia dei colori*, e in particolare di *Film Blu*, rispetto all'asciuttezza formale del *Decalogo*. Senza perdersi in una contrapposizione poco convincente – si pensi solo alle sperimentazioni sul colore di *Breve film sull'uccidere* (1988), poi ridotto a quinto episodio del *Decalogo* – andiamo al cuore della questione. Con le parole di Nancy (e di Heidegger), che cosa ha a che fare la libertà con il nostro essere-nel-mondo? E di converso, **come rappresentare qualcosa che non può essere esibito direttamente, non è riducibile a forma né a un fondamento essenziale; non è riconducibile a un principio che, proprio nel momento in cui garantisce e riporta la libertà all'interno di un sistema la limita, ne istituisce la necessità?**

**La libertà non è un'idea, ma un fatto: è l'esperienza del nostro essere abbandonati.**

Parole come caso o destino cercano di dare senso alla più nuda verità, la gratuità dell'esistenza. Gratuità, o irreparabilità. Dopo aver mostrato le antinomie e le tensioni tra i comandamenti biblici, Kieslowski non si ferma perciò al piano della rivendicazione del diritto alla libertà. C'è tutto il suo cinema girato sotto il regime polacco, a testimoniare del suo impegno per la libertà di parlare (e di tacere). Ma in *Film Blu* la libertà, intesa come proprietà di un Soggetto autonomo, come diritto appunto, mostra la sua intima aporia: **come si può possedere ciò che spossa il Soggetto della sua pretesa a farsi fondamento dell'essere?** Non si tratta naturalmente di negare le giuste rivendicazioni ai diritti, ma di capire che la questione politica in gioco con la libertà mette in gioco il problema ontologico. La trama di *Film Blu* si riassume in una frase: è l'elaborazione del lutto da parte di Julie, che in un incidente stradale ha perso il marito, il celebre compositore Patrice de Courcy, e la figlia Anna. E il film fa appunto questo: *elabora* il lutto, mostra il lavoro che c'è dietro la ricomposizione di un'identità a partire da un trauma, dall'irreparabile. Un irreparabile che fa crollare la fiducia illuminista nel nesso tra libertà e ragione umana.

Il contraccollo di Julie è il tentativo di riaffermare l'autonomia del Soggetto. All'inizio, nel modo più diretto, con il (tentato) suicidio, esito estremo dell'affermazione dell'io come libertà. Quindi con la negazione di qualsiasi sentimento e di qualsiasi coinvolgimento, rinunciando a tutto, cognome, proprietà, oggetti e legami affettivi, pur di liberarsi dal peso della memoria. Questa liberazione passa attraverso il rifiuto del presente, attraverso il rifiuto di ciò che vede, perché in esso *mancano* Anna e Patrice,

manca ciò in cui poteva riconoscere piena manifestazione del nesso tra libertà e ragione. **Questa liberazione come negazione della presenza è rovescio speculare della realtà come luogo di affermazione della libertà dell'io.**

Lì dove la supremazia dell'io è negata, si reagisce negando appunto la realtà esterna. Julie si inabissa nel suo dolore, nascosto agli occhi degli altri. Si inabissa nel *blu*, in quell'insorgenza di colore (cfr. Venzi 2006, pp. 124-136), che all'improvviso, di nuovo in modo irreparabile, cancella ogni immagine determinata e riempie lo schermo, insieme a frammenti musicali che impariamo a riconoscere come "memoria" di un progetto incompiuto del marito. Soltanto per un breve momento Julie, lontana da tutto, mentre con gli occhi chiusi gode del sole parigino, sembra dimenticare il proprio dolore. Ma dimentica anche di guardare ciò che le sta di fronte: una vecchina che cerca inutilmente di gettare la propria bottiglia di vetro nel secchio dell'immondizia: piccolo motivo iconico-narrativo che tornerà negli altri episodi della *Trilogia* (ma era già presente ne *La doppia vita di Veronica*, 1991) a segnare la scansione della libertà e dell'uguaglianza, quando si pensano isolati l'uno dall'altro. **La libertà-negazione di Julie, in quel momento di minuscolo piacere panico, è la libertà dell'indifferenza.**

Torniamo a quel blu non naturalistico, che più volte riempie lo schermo e ripetutamente sfocia nel nero. Torniamo a quella musica che con il colore invade lo schermo, quei frammenti d'opera di cui non sappiamo la provenienza precisa, ma che con sempre più difficoltà possiamo attribuire a Patrice, perché durante la narrazione emerge che Julie contribuiva in modo importante alla stesura delle partiture. Questi elementi da un lato negano ciò che si dà alla vista, ma al contempo aprono a una trascendenza dello sguardo rispetto alla mera presenza del presente. Sono liberi da esso. **Quell'insorgenza di blu apre a un nulla della visione, che non è soltanto il rovescio speculare dell'oggetto fenomenico, ma è il ritorno dell'essere al suo grembo, alla *potenza d'essere*, lì dove le cose presenti convivono con ciò che non è mai stato, con ciò che è stato e non è più, con ciò che potrebbe essere.** In quel blu sprofonda Julie nelle sue nuotate solitarie in piscina, quando ascoltiamo frammenti della musica per funerale, suonata alle esequie del marito, il passato che non c'è più, mescolato con frammenti dell'opera da venire, *Concerto per l'unificazione dell'Europa*, basato su alcuni versi del capitolo 13 della *Prima Lettera ai Corinzi* di San Paolo, spesso indicato come *Inno all'amore*. «Se parlo la lingua degli uomini e anche quella degli angeli, ma non ho amore, sono un metallo che rimbomba, uno strumento che suona a vuoto», così scandisce *l'incipit*.

La composizione del *Concerto per l'Europa* è il contraccolpo all'irreparabile: è il riconoscimento della persistenza del passato e dei suoi fantasmi nel nostro presente. Quei fantasmi lo abitano: la lampada di pietre azzurre, gli abbozzi della composizione di

Patrice, le melodie al flauto di un suonatore di strada, la catenina con la croce, il nascituro dell'amante, la madre malata di Alzheimer (interpretata dall'attrice Emmanuele Riva, icona di *Hiroshima mon amour*, film ineludibile sull'impossibilità e l'ineluttabilità dell'oblio). Spesso non sono altro che oggetti "insignificanti", di cui però lo sguardo documentario di Kieślowski sa cogliere il carico di memoria. Quelle tracce creano legami inaspettati: la lampada è riconosciuta da Lucille, la vicina prostituta, alla quale riporta alla memoria l'infanzia; la catenina con la croce è riportata a Julie dal giovane che ha assistito all'incidente, il quale le rivela le ultime parole del marito morente, così da riportare alla memoria di Julie la barzelletta che stava loro raccontando; il suonatore di strada, senza conoscere la musica di Patrice, suona alcune sue melodie; il nascituro di un amante mai prima sospettata, con la stessa catenina con la croce di Julie, avrà il cognome e il lascito di Patrice.

È rispetto a quelle bozze di composizione, a quel *Concerto per l'Europa*, che si decide il passaggio dalla libertà come negazione dell'esistente, come *decreatio*, alla libertà come dono, come *ascolto delle voci* e capacità di riconoscere i legami che si possono stabilire tra di esse (cfr. Cacciari 2004, pp. 271-328). Ma di chi sono quelle musiche? Del marito Patrice, del quale si cercano di recuperare le intenzioni e le bozze sparse, di Olivier, il collaboratore del marito (e spasimante della donna), che decide di imprimere alla composizione il suo stile, per quanto forse meno raffinato, di Julie stessa, abituata a correggere le musiche del marito, pur senza mai essersene presa la paternità? Proprio intorno a questo dilemma, si capisce meglio la differenza tra la libertà come diritto e la libertà come dono creativo, la quale risponde alla libertà irreparabile dell'essere, l'essere abbandonati all'imprevedibilità dell'evento.

**Julie rielabora tracce preesistenti, melodie che potrebbe ritrovare nella musica da strada, ma da queste riesce a far nascere qualcosa di nuovo, ne fa un concerto, appunto; concerto che è celebrazione, attraverso le parole di san Paolo, dell'agape, dell'amore paziente, che resiste anche oltre la fede e la speranza.** *Agape* che sente/vede i timbri diversi, i volti distinti di coloro che hanno intrecciato la propria esistenza con quella di Julie e ne riconosce gli invisibili legami e al contempo l'insuperabile distanza. Quella sequenza *compon*e lo spazio della libertà come fraternità tra distinti, tra coloro che sono abbandonati. Una fraternità che non salva dalla solitudine alla quale paiono destinati, anche chi sta vivendo un momento di gioia: come l'amante di Patrice durante l'ecografia del suo bambino, senza poter avere accanto il padre del bambino; come Julie che sembra essersi arresa al corteggiamento di Olivier, ma la vediamo nell'abbraccio amoroso comunque inquieta, come se i suoi movimenti incontrassero la "resistenza" di un acquario nel quale sono costretti.

È una sequenza finale che ribalta l'esito drammatico di *Senza fine* (1985): in quel caso l'elaborazione del lutto di una giovane moglie, che aveva perso improvvisamente il marito, si concludeva con il suicidio della protagonista, il cui rifiuto rappresenta l'abbrivio di *Film Blu*. Nota a margine: alcune sequenze ritmico-melodiche di *Senza fine* saranno riutilizzate da Preisner in *Film Blu*, a segnare il problema comune, *l'irreparabile*, con il quale si confrontano. È una sequenza finale che invece richiama quella analoga al termine di *Decalogo 2* (*Non nominare il nome di Dio invano*) in cui similmente le esistenze solitarie dei personaggi coinvolti dalla menzogna di un medico erano accostate, con un montaggio che legava quelle solitudini. In quel caso, il legame nasceva dall'intervento *demiurgico* di un medico, che mentiva sullo stato di salute di un suo paziente in coma, per indurre la moglie del malato a non abortire, cosa che avrebbe fatto se il marito si fosse risvegliato, in modo da non dover confessare il proprio tradimento amoroso.

Quella menzogna di cui si fa carico il medico demiurgo dei destini altrui è a sua volta risposta al dilemma etico di *Decalogo 8* (*Non dire falsa testimonianza*), in cui un'anziana insegnante universitaria di Etica è richiamata a una menzogna non detta in passato, durante l'occupazione nazista, che ha esposto una bimba ebrea alla probabile prigionia e morte. **Se principio di tutto è la libertà (come dono), dire la verità è qualcosa che va al di là della mera *adaequatio rei et intellectus*: è esporsi alla libertà, è assumersene integralmente il peso, consapevoli del ruolo demiurgico che ognuno di noi può avere nelle esistenze altrui e del rischio etico che ciò comporta.** Quel medico, alla fine del film, piangeva, ricordando in silenzio, di fronte al paziente felice per la propria "rinascita" e per l'imminente arrivo di un figlio, la sua gioia passata e la morte prematura dei membri della sua famiglia, persi durante un bombardamento.

Tornando a *Film Blu*, la libertà della compositrice Julie, dell'artista, non è la replica estenuata della libertà del Soggetto autonomo, ma è piuttosto l'attenzione umile, *kenotica*, che permette l'emergere delle voci distinte e la *fraternità* (nel blu, nel dolore della libertà) che le lega: come quella che tiene insieme le parole di san Paolo con il sogno di un'Europa unita, che superi definitivamente le barriere del Muro di Berlino da pochi anni caduto, tramite le note di una composizione che a sua volta tiene insieme gli *accenti* di Patrice, di Olivier, di Julie, finanche quelli del musicista di strada. Finalmente Julie, come il primario di *Decalogo 2*, come se avesse riconosciuto la fraternità di quelle solitudini, può *guardarci* e piangere. **Può piangere, perché la memoria di quell'irreparabile non si è ridotta al rifiuto nichilistico, alla "prima vita" della libertà, ma si è aperta alla speranza incalcolabile di redenzione.** Speranza non di salvezza, di oblio della sofferenza, ma di ricostruzione di un filo che possa legare ciò che trascende il nostro presente. La libertà ci spossa non soltanto di fronte al nostro essere-per-la-

morte, ma anche di fronte all'irruzione della nascita, al dono della creazione: quella del figlio di Patrice, del *Concerto per l'Europa*, di un possibile nuovo legame amoroso. Julie piangendo accenna a un impercettibile sorriso. **Ora il blu non invade lo schermo, fino a cancellarlo, ma rimane la trama coloristica da cui Julie ci guarda.** Su quel viso, di fronte a noi, si è composta la doppia vita della libertà.

#### Riferimenti bibliografici

M. Cacciari, *Della cosa ultima*, Adelphi, Milano 2004.

J-L. Nancy, *L'esperienza della libertà*, Einaudi, Torino 2000.

L. Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa 2006.