

Visibile/invisibile.
Corpo e pathos in *Blue* di Derek Jarman

Diego Cavallotti

Sommario

Corpo infetto, corpo degradato, corpo in dissolvenza. Cosa accade al corpo quando viene condannato all'invisibilità da una sanzione sociale? È ancora rappresentabile? Derek Jarman, pittore, regista, poeta e intellettuale, risponde girando *Blue*, un film sul virus che lo sta uccidendo, l'HIV. Un film sull'invisibilità. In *Blue*, infatti, non sono rappresentati corpi o oggetti: un campo monocromo fa da contrappunto visivo a frammenti sonori costituiti da brani lirici, rumori quotidiani e descrizioni cliniche. Ne scaturisce un intenso poema visivo, un vero e proprio documentario in cui l'interiorità dell'artista è resa visibile dall'istanza patetica veicolata dal colore, l'International Klein Blue. Grazie a esso Jarman supera l'orrore legato alla rappresentazione dell'AIDS, offrendoci uno sguardo sublime sulla sua anima.

Copyright © 2009 ITINERA (<http://www.filosofia.unimi.it/itiner>)

Il contenuto di queste pagine è protetto dalle leggi sul copyright e dalle disposizioni dei trattati internazionali. Il titolo e i copyright relativi alle pagine sono di proprietà di ITINERA. Le pagine possono essere riprodotte e utilizzate liberamente dagli studenti, dagli istituti di ricerca, scolastici e universitari afferenti al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca per scopi istituzionali, non a fine di lucro. Ogni altro utilizzo o riproduzione (ivi incluse, ma non limitatamente a, le riproduzioni a mezzo stampa, su supporti magnetici o su reti di calcolatori) *in toto* o in parte è vietato, se non esplicitamente autorizzato per iscritto, a priori, da parte di ITINERA. In ogni caso questa nota di copyright non deve essere rimossa e deve essere riportata anche in utilizzi parziali.

L'immagine cinematografica e il suo limite estetico: la ricerca di Derek Jarman muove lungo questa direttrice artistica. A partire dai cortometraggi girati in Super8, infatti, l'autore inglese inaugura una poetica il cui fulcro concettuale consiste nell'avvivare rappresentazioni estreme attraverso una costante interazione di linguaggi e moduli espressivi¹.

Nelle prime produzioni, soprattutto in *Jubilee*², le immagini liminali traggono forza enunciativa dall'esibizione dell'osceno. L'amorfo e il disarmonico vengono qui ripresi in funzione della loro carica dissacratoria. La violenza presente nel film, disturbante perché senza forma, deve essere interpretata nella prospettiva di una sovversione della morale comune attraverso la pratica filmica.

Negli anni successivi, il lavoro di Jarman si orienta verso l'elaborazione di un'estetica complessa, i cui obiettivi trovano sintesi nella necessità di emancipare il cinema inglese dal giogo televisivo³ e permettere un'effettiva ibridazione fra la pittura e l'arte dell'immagine in movimento. L'estremismo iconico assume, dunque, una doppia connotazione: nell'ambito del significato, impone l'evocazione del mondo *underground* dell'Inghilterra thatcheriana; nell'ambito del significante, postula l'abbandono di qualsiasi pratica filmica che limiti la creatività iconopoietica dell'artista in nome della "ragion di sceneggiatura"⁴. Il rifiuto della linearità narrativa, eccessivamente compromessa con l'ideologia dominante⁵, comporta una nuova configurazione del testo filmico, caratterizzata da un policentrismo strutturale in cui il tessuto comunicativo è sostenuto da particolari cardini iconici, gli effetti-quadro⁶. Secondo Antonio Costa, siamo in presenza di un effetto-quadro quando «l'inquadratura evoca una pittura, o perché la cita esplicitamente, o perché ne riproduce determinati effetti luministici, cromatici o di organizzazione spaziale, o perché ne imita la staticità, la sospensione temporale, la selettività cromatica, o perché si iscrive nella logica compositiva o iconografica d'uno stesso genere»⁷. Nei film di Jarman, quindi, la dialettica conflittuale tra due modelli, pittorico e cinematografico, che traggono significato da due diverse strutturazioni dello spazio-tempo, viene superata grazie a una figura strettamente legata a piani di «tempo *sospeso*, di spazio *definito* (o *concluso*) e di selezione cromatica, mentre il piano cinematografico si caratterizza come una sorta di calcio iconico della durata, della percorribilità dello spazio e della variabilità cromatica»⁸. L'effetto-quadro

¹Cfr. A. Cappabianca, *L'immagine estrema – Cinema e pratiche della Crudeltà*, Costa & Nolan, Milano 2005, pp. 5-13.

²*Jubilee* (regia di D. Jarman, Gran Bretagna 1977).

³Cfr. D. Jarman, *Ciò che resta dell'Inghilterra*, a cura di N. Vallorani, ALET, Padova 2007, pp. 108-111.

⁴Cfr. *ibid.*, p. 161.

⁵Cfr. *ibid.*, pp. 85-91.

⁶Cfr. A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, pp. 296-326.

⁷*Ibid.*, p. 311.

⁸*Ibid.*, p. 312.

è elemento di disturbo nella temporalità cinematografica: in essa irrompe il tempo della pittura, caratterizzato da una fissità materiale contrappuntata da una mobilità ottico/mentale.

L'alterità morfologica, quindi, è intrinsecamente legata alla rappresentazione della marginalità sociale: non a caso, il fulcro di questo indirizzo poetico affrisce a *The Last of England*, *The Garden* e *Blue*, film realizzati in un momento critico della vita di Derek Jarman, ovvero dopo la diagnosi di sieropositività e durante il lento decorso della malattia. In particolare, è *Blue* a tematizzare una stretta corrispondenza tra una situazione estrema⁹, l'azione del virus HIV sul corpo del regista, e una scelta estetica estrema, il campo monocromo blu¹⁰, estensione del concetto di effetto-quadro, che, da episodio semiotico, si dilata fino a inglobare l'intero testo filmico.

L'ideazione dell'opera risale al 1987, pochi mesi dopo la diagnosi: al Film Festival di Edimburgo, Jarman espone l'idea di un film totalmente monocromo sulla vita di Yves Klein, dal titolo *I.K.B. (International Klein Blue)*. Nei sei anni di gestazione il progetto subisce varie modifiche; quando, nel 1993, il regista riesce a ottenere i finanziamenti necessari per iniziare le riprese, *Blue* si configura nella sua forma definitiva: un film sull'AIDS. Con Simon Fisher Turner, suo abituale collaboratore, elabora una complessa colonna audio in cui poesie, citazioni letterarie, polifonie vocali, rumori d'ambiente, musica e "il brusio rassicurante" degli elettrodomestici costituiscono un impasto sonoro funzionale alla descrizione della quotidianità della malattia. Come sostenuto, infatti, dallo stesso Jarman «L'HIV non è drammatico, è noioso. È meglio fare un documentario e, forse, il mio *Blue* è proprio questo»¹¹. La scelta del monocromo è in parte influenzata da motivazioni biografiche: il virus ha provocato dei gravissimi danni alla retina, rendendo Jarman sostanzialmente cieco.

La scelta del campo blu, tuttavia, non deve essere intesa soltanto alla luce di un "impressionismo astratto", una contraddizione estetica tramite cui si mostrano le implicazioni visive della propria condizione, la cecità, che nega lo statuto stesso della visibilità; è, casomai, l'unico mezzo artistico adatto a rappresentare ciò che è fisicamente invisibile, un virus che attacca e distrugge le difese immunitarie interne al corpo. *Blue* si articola, così, come un doppio lavoro sull'interiorità: da una parte, l'interiorità corporea, la sofferenza de-

⁹Come rilevato da Bruno Bettelheim, essa è riconducibile a quell'insieme di condizioni in cui ci si ritrova spogliati di ogni sistema difensivo e scaraventati di nuovo sul fondo: «per risalire dobbiamo costruirci un nuovo insieme di comportamenti, valori e modi di vivere adatti alla nuova situazione [...] Essa investe, dunque, anche i mondi di parole e di segni, le forme artistiche letterarie di cui si disponeva pur sempre per rendersi conto delle cose, [...] e con ciò crearsi dei rifugi quanto meno personali». Cfr. B. Bettelheim, *Sopravvivere*, tr. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 24-25.

¹⁰Si tratta, ovviamente, dell'International Klein Blue. Le coordinate del colore sono: HEX #002FA7; RGB (r, g, b) 0, 47, 167; CMYK (c, m, y, k) 98, 84, 0, 0; HSV (h, s, v) 223°, 100%, 65%.

¹¹G. Del Re, *Derek Jarman*, cit., p. 93.

gli organi colpiti dalle infezioni (il film presenta, infatti, diverse descrizioni cliniche, spesso proposte in chiave ironica); dall'altra, l'interiorità spirituale, quasi il blu fosse un colore alchemico in grado di liberare la personalità del regista in un'articolazione visiva del silenzio¹².

Al contempo, il monocromo è piena rivendicazione della corporeità, manifestazione artistica di un'esperienza cognitiva legata a un nuovo sistema di visione definito da Jarman "Thinking blind", pensare da ciechi¹³, che prende forma nel momento – i primi anni '90 – in cui il corpo sofferente diviene corpo marginale perché infetto/pericoloso¹⁴. Il paradosso percettivo sotteso all'AIDS riguarda un corpo che diviene invisibile per i malati stessi, costretti spesso a mentire per non andare incontro a un'esclusione certa dalla rete sociale. Non vedere più il proprio corpo, entità sanzionata da anatema: ecco il nucleo causale del "Thinking blind" jarmaniano. Il regista inglese comprende che accettare questa condizione significa rimanere ostaggi di un terrore oscuro¹⁵: è necessario mutare questa assenza in «un silenzio che urla»¹⁶. In altri termini, se il corpo malato viene reso invisibile, la «reazione del rimosso a questa operazione consiste nell'assunzione dell'invisibilità (intesa come negazione dell'immagine) a modalità rappresentativa»¹⁷.

Se nei film di Kurt Raab¹⁸ e di Hervé Guibert¹⁹, entrambi malati di AIDS, il cinema diventa lo strumento per riflettere sulle implicazioni quotidiane della malattia attraverso la trasformazione del proprio corpo in documento – emblematiche appaiono, in tal senso, le affermazioni di Hervé Guibert: «La mia nudità nel video risponde a criteri pittorici e documentari, non esibizionistici»²⁰ –, attraverso cioè la transcodificazione delle sensazioni di piacere e di dolore, percepite come esperienze fuori dal linguaggio in quanto riconducibili a un corpo fisico pre-culturale e pre-linguistico²¹, in discorso visivo²², in *Blue* diviene fondamentale la dialettica che oppone i poli afferenti ai concetti di perdita, il corpo che soffre e svanisce²³, e di acquisizione, l'emersione di un senso etico e politico laddove prevale un'indistinta e spaventata rimozione²⁴. Tale dialettica trova sintesi nell'emancipazione

¹²Cfr. *ibid.*

¹³Cfr. N. Vallorani, "Visioni per ciechi", in *Dissolvenze*, a cura di N. Vallorani, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 161.

¹⁴Cfr. *ibid.*

¹⁵Cfr. D. Jarman, *Ciò che resta dell'Inghilterra*, cit., p. 37.

¹⁶N. Vallorani, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷*Ibid.*, p. 171.

¹⁸*Sehnsucht nach Sodom* (regia di H. Bathe, H. Hirschmüller, K. Raab, Germania 1989).

¹⁹*La pudeur ou l'Impudeur* (regia di H. Guibert, Francia 1992).

²⁰«Ma nudité dans la vidéo est d'un ordre pictural et documentaire, pas exhibitionniste» (D. Jarman, citato in H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, Gallimard, Paris 2001, p. 412).

²¹Cfr. P. Brooks, *Body work. Objects of desire in modern narrative*, State University of New York Press, New York 1998, p. 7.

²²Cfr. N. Vallorani, *op. cit.*, p. 170.

²³Si veda, a questo proposito, il film *The Garden*.

²⁴Cfr. N. Vallorani, *op. cit.*, p. 164.

dell'immagine da qualsiasi criterio figurativo: la liberazione del testo filmico dal "corporeo" implica uno iato tra corpo e linguaggio²⁵ la cui gravidanza è affidata a due eccessi semantici, la forma-icona e l'istanza patica del colore. Tramite questi elementi, Jarman rende *Blue* un documentario atipico su «un corpo che scompare. E curiosamente, proprio scomparendo, acquisisce un'inusitata visibilità»²⁶.

L'icona può essere definita come «il modello della simbolicità, in quanto il suo paradigma – vedere l'invisibile – ha, al di là della storia stessa, una funzione cognitiva che fonda il senso della simbolicità indipendentemente dal carattere univoco del suo riferimento trascendente»²⁷. L'icona è un'iper-rappresentazione le cui strutture non fanno diretto riferimento a un contenuto ben delineato; al contrario, l'indeterminatezza contenutistica caratterizza l'icona come medium rivolto verso una dimensione ulteriore, senza che vengano mai meno, all'interno del rapporto dialettico con il sensibile, i trascendentali della referenzialità²⁸.

Nel XX secolo il concetto di icona ha assunto un connotazione particolare, declinandosi, in diversi episodi storici, come forma monocroma. La causa di tale corrispondenza è da ricercare nell'essenza simbolica della monocromia. Essa possiede una doppia anima: da un lato, appare come il grado zero della percezione, garanzia minimalista dell'immediatezza percettiva²⁹; dall'altro, grazie all'opera di artisti come Yves Klein³⁰, si carica di senso, ponendo problematiche rilevanti riguardo alla relazione tra visibile e invisibile. È sufficiente leggere la risposta del pittore francese alla domanda perché avesse scelto il blu come tema della monocromia. «Il blu è la verità, la saggezza, la pace, la contemplazione, l'unificazione di cielo e mare, il colore dello spazio infinito, che essendo vasto può contenere tutto. Il blu è l'invisibile che diventa visibile»³¹. Con tale sentenza, Klein sembra riprendere la teoria maleviciana sulla forma-icona. In realtà, nelle monocromie IKB è presente un elemento non concettualizzabile, dal forte impatto espressivo, che colloca la riflessione kleiniana fuori dal solco suprematista: la fascinazione del colore³². Nei dipinti di Malevič prevalgono forme geometriche bianche o nere perché il fruitore è invitato a riflettere sul conflitto tra «dignità infinita dell'oggetto da dipingere» e «indegnità dei mezzi figu-

²⁵Cfr. *ibid.*, p. 171.

²⁶*Ibid.*

²⁷E. Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 95.

²⁸Cfr. *ibid.*, p. 96.

²⁹L. Ragaglia, "Monocromia", in *Museion. Giornale del Museo di arte contemporanea di Bolzano*, Novembre 2003, p. 2.

³⁰Cfr. E. Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, cit., pp. 98-99.

³¹*Ibid.*, p. 98.

³²Cfr. *ibid.*, p. 99.

rativi»³³ e, allo stesso tempo, sul «paradosso di un'estasi mistica che però è anche intuizione diretta, estetica, del divino»³⁴. Nei monocromi di Klein, invece, il fruitore è indotto a perdersi nell'estasi ipnotica del blu oltremare³⁵: nell'IKB è possibile ritrovare «la ricerca di un punto al di fuori degli eventi terreni e quotidiani, [...] l'idea del vuoto, [...] di una pluralità semantica che si esalta nel colore "puro", convinto che questo, che nulla rappresenta, esprima qualcosa in sé»³⁶.

Le suggestive convinzioni estetiche di Yves Klein sono connesse, dunque, alla possibilità di accedere alla vita immateriale attraverso l'impressione pura del colore blu, attraverso cui si realizza il desiderio di andare oltre l'arte e oltre la sensibilità. Vengono abolite le tradizionali mediazioni percettive: ci si ritrova totalmente impregnati dallo stato sensibile pittorico, il cui gioco di smaterializzazioni è condizione necessaria per un'assimilazione diretta e immediata del senso³⁷.

Blue, in quanto opera sperimentale che indaga su una situazione estrema, l'invisibilità del corpo dovuta all'infezione HIV, e sulle nuove possibilità espressive di un cinema liminale, un cinema che nasce ai margini della produzione industriale e mira a sovvertire la tradizionale pratica filmica attraverso la dilatazione semiotica dell'effetto-quadro, riassume le asserzioni kleiniane riguardanti la profondità estetica del colore, arricchendole di nuovi nuclei significanti riconducibili alla trasmissione delle passioni. La capacità del colore di comunicare affezione diviene l'unico mezzo tramite cui Jarman riesce a manifestare artisticamente la condizione emotiva di un uomo che, a otto anni dalla diagnosi di sieropositività, si sta avvicinando alla morte³⁸.

La stretta correlazione tra colore e istanza patica avvicina la riflessione jarmaniana a quella che Kandinskij sviluppa in *Lo spirituale nell'arte* (1912).

Secondo il pittore russo, tutte le associazioni che costituiscono lo spettro gravitazionale di un colore, anziché definire i principi estetici che ne regolano il rapporto con la tonalità, sono percorse trasversalmente dal suo *pathos*. Impressioni pure che esercitano un'azione passionale immediata sul fruitore, il *pathos* è manifestazione della necessità interiore del colore³⁹. Il rapporto tra tonalità e colore, in tali termini, si affranca da qualsiasi costrizione superficiale affermando, nello stesso tempo, la preminenza dell'espressione sulla mimesi in virtù di un'intesa emozionale che si instaura tra soggetti (produttore e fruitore) e l'oggetto artistico. Il colore si configura come una forma

³³Cfr. *ibid.*, p. 97.

³⁴*Ibid.*

³⁵Cfr. *ibid.*, p. 99.

³⁶*Ibid.*

³⁷Cfr. Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art*, Éditions de Montbliart, La Louvière 1959, p. 4.

³⁸Cfr. N. Vallorani, "La morte e la storia", in D. Jarman, *Ciò che resta dell'Inghilterra*, cit., p. 246.

³⁹Cfr. M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, tr. it. di R. Cossu, Guerini & Associati, Milano 1996, pp. 103-104.

metaforica con cui non si tenta di esprimere solo «il legame che unisce il colore alla sua peculiare affettività, legame che non è uno, che non consiste in una qualche estrinseca connessione tra due termini estranei, ma la relazione interiore della vita con se stessa, l'immediatezza del suo *pathos*»⁴⁰.

All'interno della "prospettiva patica", il blu viene descritto come il colore "più profondo". È, innanzitutto, un colore freddo, in grado di sviluppare, al contrario dei colori caldi, un movimento orizzontale di allontanamento rispetto allo spettatore⁴¹. Alla dicotomia caldo/freddo si aggiunge quella tra colori chiari e colori scuri. Anche in questo caso il blu è una struttura paradigmatica: nel cerchio cromatico è il colore-limite prima del nero. Al moto di allontanamento si aggiunge un movimento centripeto e concentrico che esalta la spiritualità dell'oltremare: l'occhio è abbagliato dal giallo, un colore caldo, ma si immerge con assoluto coinvolgimento nelle profondità del blu. Kandinskij lo immagina come il colore della quiete, tra la struggente tristezza dei suoi toni più cupi e l'indifferenza distante dei toni più chiari a cui è meno adatto⁴². È l'attesa rassegnata che pre-sente il silenzio nero della morte. Il blu viene posto al centro di una sfera patica che pone in questione l'urgenza di spaesamento e di proiezione in una dimensione altra, "l'immanente trascendenza" dell'interiorità.

Derek Jarman, realizzando *Blue*, restituisce cinematograficamente tali elaborazioni estetiche. Il suo doppio movimento, fisico e psichico al contempo, viene avvalorato dallo scorrere in *voice over* di frammenti narrativi che raccontano dell'impossibile convivenza con la malattia. Ci si ritrova davanti, dunque, all'interrelazione di tre strutture fondamentali: lo scorrere ventiquattro volte al secondo della pellicola si coniuga con "l'effetto cromo-dinamico" e il moto evocativo della parola nella loro accezione più pura. *Blue* è, in questa prospettiva, l'archetipo del *motion picture*, come dimostra l'approfondimento critico redatto dallo stesso Jarman in *Chroma*: il capitolo dedicato al blu si intitola paradigmaticamente "Nel blu", quasi si volesse indicare che il suo impatto emozionale non lascia altra possibilità che l'epilessia di molecole del movimento⁴³. Quest'ultimo fattore, tuttavia, non esaurisce le stratificazioni di senso del blu: esso è, infatti, la confusione panestesica dell'io, l'apocalisse chiusa nel rettangolo dello schermo cinematografico che si sviluppa nella quiete della rassegnazione⁴⁴. Per questo motivo, sia nel film che nel libro, Jarman definisce le sue qualità cromatiche utilizzando alternativamente verbi di moto e di stasi. Non è un caso, quindi, se la strofa «O blu esci/ O blu sorgi/ O blu ascendi/ O blu entra»⁴⁵ è seguita dalla breve

⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁴¹ I colori caldi, invece, sviluppano un movimento di avvicinamento allo spettatore.

⁴² Cfr. V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 2005, pp. 59-65.

⁴³ Cfr. E. Pontiggia, "Postfazione", in V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 119.

⁴⁴ Cfr. *ibid.*

⁴⁵ Dal film *Blue* (regia di Derek Jarman, 1993). D. Jarman, *Chroma*, a cura di S. Danese,

descrizione di un *tranche de vie*: «Sono seduto con alcuni amici in questo bar a bere caffè, servito da giovani profughi bosniaci. La guerra infuria sui giornali e nelle strade devastate di Sarajevo. [...] Ma che bisogno c'è di tante notizie dall'estero se tutto ciò che riguarda la vita e la morte si compie e lavora dentro di me?»⁴⁶.

L'opposizione verbale tra staticità e movimento, avvalorata da una schizofrenia stilistica che prevede la compresenza di poesia e prosa, trova la propria sintesi nei brani in cui Jarman racconta delle lunghe attese e delle visite in ospedale. Il campo monocromo blu assolve qui al doppio compito di schermo velante e specchio che riflette le pulsioni spirituali del regista. In altri termini, si avvia un "parallelismo convergente" tra l'orrore celato, che, proprio perché apparentemente negato, esalta la sua forza distruttrice, e la sublime dignità dell'animo umano. Riguardo al primo elemento, Jarman sottrae allo sguardo ciò che ripresenta in colonna audio, la descrizione clinica delle infezioni opportunistiche legate al virus: «La mia retina/ È un pianeta lontano/ Un Marte rosso/ Come in un fumetto "Boy's Own"/ Con un'infezione gialla/ Che cola da un angolo/ Dico, sembra un pianeta/ Il dottore precisa – "Oh, per me/ È come una pizza»⁴⁷. Al realismo clinico fanno da contrappunto strutturale i frammenti in cui Jarman ricorda gli amici defunti ed esprime i propri sentimenti, trovando la cifra stilistica ideale nel "realismo lirico". Alcuni versi rivelano la reale essenza del blu: «Nel pandemonio dell'immagine/Vi offro il blu universale/Blu una porta aperta sull'anima/Una possibilità infinita/che diventa sensibile»⁴⁸.

L'integrazione di questa "possibilità infinita", sublime perché ci pone di fronte il potente universo dell'invisibile, con l'orrido visibile, le implicazioni fisiologiche dell'infezione virale, richiama le elaborazioni teoriche relative alle categorie dell'orrido e del sublime, le cui coordinate estetiche, risalenti alla riflessione filosofica settecentesca, «rappresentano una *veduta parallattica* della medesima questione»⁴⁹. L'orrore, dunque, non va semplicemente considerato il momento negativo del sublime⁵⁰: paura e disgusto si legano al senso di pericolo derivante da una contaminazione virale, dalla putrescenza infetta della carne⁵¹. L'AIDS rappresenta tutto questo: l'idea di un'epidemia incontrollabile e micidiale, di una "sporcizia malsana" da cui ci si deve difendere. Al terrore del contagio si associa un orrore sociale, una

Ubulibri, Milano 1995, p. 88.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁹ M. Mazzocut-Mis, "Il sublime e il tragico", in Id. (a cura di) *Estetica. Temi e problemi*, Le Monnier, Firenze 2006, p. 122.

⁵⁰ Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, a cura di G. Maglietta e G. Sertoli, Aesthetica, Palermo 2007, pp. 137-152.

⁵¹ Cfr. M. Bellini, "L'orrore. Le oscillazioni di una categoria estetica dagli incerti confini", in Id. (a cura di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Scriptaweb, Napoli 2006, pp. 4-12.

passione che, con maggiore forza rispetto al semplice disgusto fisiologico, «priva con tanta efficacia la mente di tutto il suo potere di agire e ragionare» generando l'«apprensione di un dolore o della morte»⁵²; essa si rapporta a un oggetto oscuro di cui riusciamo a percepire soltanto la pericolosità: se potessimo riconoscerne i tratti, le nostre facoltà vi si abituerrebbero, facendo svanire gran parte del timore. In tal caso non susciterebbe più quella “forte emozione” in grado di colpire con violenza l'immaginazione e ispirare il sublime⁵³.

L'oggetto oscuro in questione è, ovviamente, il corpo malato: la sanzione sociale che lo colpisce determina una «revisione radicale dell'anatomia del corpo»⁵⁴, producendo un nuovo tipo di soggetto sociale, «né maschio né femmina, né bianco né nero, né ricco né povero, questo corpo è qualificato soltanto dalla sua necessaria esclusione dalla collettività»⁵⁵. Il concetto stesso di corporeità perde ogni riferimento ad ambiti estranei alla malattia: ogni sua rappresentazione sottende l'idea del corpo come contenitore infetto divorato dalla presenza oscura del virus⁵⁶. Il campo monocromo blu, simbolo di un corpo che, nell'atto di svanire, sublima trasformandosi in pura passione grazie alle possibilità espressive del colore, si configura come un'entità organica strettamente connessa alla controfinalità della morte⁵⁷ e, al contempo, alla vitalità delle passioni nel momento della loro massima intensità patica, il confronto con la trascendenza. Il sublime in *Blue* è inscindibile dalle idee di potenza del dolore⁵⁸ e dell'AIDS, ma anche dalla dignità di ogni essere vivente che affermi una disperata volontà di vita di fronte alla morte⁵⁹.

Non si tratta, come sostenuto da molti critici, di un culto jarmaniano per l'oscurità dell'incomprensibile né di un tentativo di mascherare l'orrore trasformandolo, all'interno di un processo alchemico/artistico, in sublime. Il rapporto tra queste due categorie, in *Blue*, è regolato diversamente: sublime è la capacità di Jarman di superare l'orrore dell'AIDS offrendoci uno sguardo puro sulla sua anima tramite la suggestione di un “tempo sospeso”, la dimensione temporale dell'effetto-quadro, e l'istanza patica del blu.

Questo sguardo ha, su di noi, un profondo effetto catartico: ci rende consapevoli della nostra debolezza e, parallelamente, di «una facoltà di giudicarci indipendenti dalla natura, ed una superiorità che abbiamo su di essa, da cui deriva una facoltà di conservarci ben diversa da quella che può essere attaccata e messa in pericolo dalla natura esterna; perché in virtù di essa la nostra persona resta intatta, quand'anche dovessimo soggiacere all'impero

⁵²E. Burke, *op. cit.*, p. 85.

⁵³Cfr. *ibid.*, pp. 85-87.

⁵⁴N. Vallorani, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁵*Ibid.*

⁵⁶Cfr. *ibid.*, pp. 166-167.

⁵⁷Cfr. E. Burke, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁸Cfr. *ibid.*, pp. 90-91.

⁵⁹Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, “Introduzione” di P. D'Angelo, a cura di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 211.

della natura»⁶⁰. Viene incitata, in altri termini, quella forza interiore che non riconosce alla potenza naturale il controllo assoluto sulle nostre facoltà nel momento in cui esso imponga la negazione assoluta delle nostre passioni. Il sublime dinamico, individuato da Immanuel Kant nella *Critica del Giudizio* (1790), permette all'immaginazione di elevarsi e di mostrare all'uomo l'imprescindibile correlazione tra senso del sublime ed esercizio morale. La sublimità non risiede in natura, ma soltanto nell'animo umano⁶¹: è la facoltà autocoscienziale che ci informa della nostra superiorità nei confronti de' «la natura che è in noi, e perciò anche della natura che è fuori di noi»⁶².

In *Blue*, quindi, non è il “senso di morte” a essere discriminante, ma la valenza assiologica positiva che l'immagine jarmaniana acquisisce nella misura in cui attua il superamento della sensibilità nelle profondità della vita interiore. Il sublime consiste, allora, nell'affermazione di un'urgenza morale e passionale che trascende i limiti della realtà sensibile, nella potenza della vita che supera la morte. Secondo Jarman, rivendicare l'istanza patica del blu significa, dunque, immergersi nella quiete, silenziosa e movimentata al contempo, dell'interiorità per osservare i geroglifici dell'invisibile, quelle forze millenarie che, non più sopite, esplodono trascinandoci vorticosamente fuori dal tempo: «l'arte come resurrezione alla vita eterna»⁶³.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁶¹ Cfr. *ibid.*, pp. 193-201.

⁶² *Ibid.*, p. 201.

⁶³ Cfr. M. Henry, *op. cit.*, p. 190.