



La morte e la storia

di Nicoletta Vallorani

ABSTRACT: Questo lavoro mette a confronto due profili di artista per molti versi analoghi, che hanno incrociato casualmente i loro destini e per i quali il ruolo di una morte precoce ha acquisito significati analoghi. Per entrambi, il corpo è stato un tema centrale della produzione artistica, e nel caso di entrambi è stato il corpo a tradire e a spegnersi in fretta, in apparenza interrompendo una parabola artistica incompleta, in realtà ricalibrandola alla luce, appunto, della fine della vita. Attraverso il confronto tra Derek Jarman e Pier Paolo Pasolini, si affronta la questione dell'arte come senso dell'esistenza e riepilogo del proprio ruolo nel mondo.

ABSTRACT: This work compares two profiles of artists, similar in many respects, who have crossed paths without knowing each other and whose early death has reshuffled the meaning of their art. For both, the body has been a central theme of artistic production, and in the case of both, it was the body that betrayed and abandoned them precociously, apparently interrupting an incomplete artistic parable, actually recalibrating it in the light of the end of life. Through the confrontation between Derek Jarman and Pier Paolo Pasolini, the question of art as a sense of existence and a summary of one's role in the world is addressed.

PAROLE CHIAVE: Pier Paolo Pasolini; Derek Jarman; Morte; arte; testamento

KEY WORDS: Pier Paolo Pasolini; Derek Jarman; Death; art; will



EPIDEMIE

Il lavoro critico su Derek Jarman risente di una misura ambigua, e spesso risulta da un atteggiamento invece che da un metodo. Esso combina il rispetto per una condizione esistenziale tragica e vissuta con estrema dignità e la difficoltà ad avvicinarsi a una testualità artistica senza dubbio meritevole, ma (ed è un “ma” che personalmente non condivido) settorialmente dedicata all’universo artistico, sociale e culturale che risulta dall’impatto dell’AIDS sulla comunità omosessuale. Come me, molti critici sono tornati a intermittenza a Jarman, tentando di governare – come faccio io, revisionando un saggio del 2007 alla luce di un’altra epidemia, oggi – la reazione emotiva a un testo di grandissimo impatto, per pervenire a una analisi bilanciata, che mantenga i due aspetti – emotivo e critico – valorizzando quel che Derek Jarman riesce a “fare” (in termini artistici tanto quanto in termini di comune umanità) della diagnosi, della malattia e della sua stessa morte. Il percorso del pittore e filmmaker dal momento della diagnosi (1896) alla realizzazione di *Blue* (1992) è un tracciato di cicatrici che si fanno poesia con strumenti insoliti, sulle tele, su pellicola e nelle architetture impensabili del giardino di Dungeness. Il testo che considero in questa sede è il film durante la cui lavorazione, di fatto, Jarman prende atto della sua sieropositività, ma l’analisi si basa anche sulla convinzione che il percorso artistico di qualunque artista sia unitario e completo, sempre. Non ci sono un primo e un dopo con cesure nette; nessuna poetica è interrotta, sebbene essa possa incrociare per strada una morte imprevista che ne revisiona il significato. Dunque il mio punto di avvio è questo, ed è un punto di avvio che prende a prestito le parole di un altro grande artista eclettico.

Nel 1972, un Pasolini probabilmente ignaro di quel che gli accadrà scrive che la morte ha un potere mitografico capace di revisionare il senso di un’intera vita: “[...] la luce retroattiva che essa rimanda su tale vita ne trascoglie i punti essenziali; facendone degli atti mitici e morali fuori dal tempo. Ecco, questo è il modo in cui una vita diventa una storia” (Pasolini, *Empirismo* 254). Sarà ucciso di lì a pochi anni, dopo aver fornito la chiave simbolica per leggere, attraverso il suo stesso omicidio, il senso della sua stare nel mondo. Per ragioni non solo di analogia impressionistica, la riflessione di Pasolini è utilissima nell’avvicinare Jarman, e in modo misterioso, con le contiguità alchemiche delle quali è capace l’arte, le due morti si somigliano. Certamente condivisa, ad esempio, è la capacità di integrare la fine della vita in un percorso che non ha una direzione univoca ma che deve piuttosto essere seguito in modi anche insoliti, avanti e indietro, e con le deviazioni laterali che l’arte consente. In entrambi i casi, una fine prematura – improvvisa e cruenta per l’uno e predeterminata e attesa per l’altro – ricostruisce a ritroso e sedimenta il testamento artistico di due profili di primo piano della contemporaneità, chiudendone di colpo la parabola visionaria e la vita. In entrambi i casi, il percorso artistico passa attraverso la consapevolezza della barbarie che sta invadendo la collettività e in merito alla quale sia Jarman che Pasolini, in tempi e contesti diversi, prendono posizione. Per tutti e due gli artisti, il senso della creazione sta nel ruolo pubblico dell’intellettuale, percepito come colui “che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa e si tace” (Pasolini, *Empirismo* 254).



Vi sono tuttavia anche alcune differenze fondamentali, che si radunano tutte intorno alla natura diversa del fatto traumatico che interviene a trasformare la vita individuale in evento storico con un impatto collettivo. La morte di Pasolini è improvvisa: per quanto inspiegabilmente presentita e anticipata dall'artista, non poteva esser prevista e dunque non ha determinato scelte specifiche o svolte creative. Jarman invece, e questo credo sia un dato sostanziale, comincia a morire, e con piena consapevolezza, il 22 dicembre del 1986, quando gli viene consegnata la diagnosi di sieropositività. Questa condanna senza appello innesca un processo di revisione del senso dell'arte e della vita e potenzia una coscienza politica e civile che ha la sua prima espressione esplicita proprio in *The Last of England*.

Le riprese del film iniziano nell'agosto dell'86 e la lavorazione viene ultimata nella primavera dell'87. *Kicking the Pricks*, la memoria cinematografica e personale che lo accompagna, viene elaborato strada facendo, ed è a tutti gli effetti un percorso parallelo, sebbene non sia una descrizione del processo di lavorazione o una semplice didascalia del film. I due testi, nel loro reciproco incastrarsi e dipanarsi a vicenda, rappresentano, nella storia personale e professionale di Jarman, uno spartiacque. In parte, la relazione tra essi è nella natura dei temi prescelti. Edificato sull'intenzione originaria di raccontare una parabola post-imperiale, *The Last of England* si intreccia in corso d'opera con l'elaborazione di un lutto a venire, anticipato da una diagnosi che non consente speranze. Il percorso individuale e quello collettivo si combinano con la naturalezza dei colori compatibili. Entrambe storie di un crepuscolo imminente, esse rendono conto del definitivo spegnersi del fulgore di un impero (quello britannico), punteggiando questa parabola discendente con il resoconto di come l'autore del film decide di affrontare una malattia mortale e per di più socialmente censurata (Gatter 128). È proprio questa malattia a determinare, come chiarisce Jarman stesso, una prospettiva nuova sul fare arte e su come questo fare arte si relazioni al vivere civile in Gran Bretagna tra gli anni '80 e gli anni '90. In questo paese come altrove, la patologia in questione innesca meccanismi di reazione che si esplicano su tre livelli diversi. In primo luogo, la malattia è di origine virale e si espande per contagio. In secondo luogo, si tratta di una patologia che si diffonde, almeno in parte, attraverso il rapporto sessuale e che in questo innesca una relazione tra sanità fisica e sanità morale, chiamando in gioco il concetto di "punizione di Dio". In terzo luogo, una volta definito, nel senso comune, come una tipologia di "peste" tipicamente connessa all'essere gay, l'AIDS si fa narrazione privilegiata di una comunità sull'orlo del disastro (Vallorani, "The Plague" 214 ss).

In questa cornice, *Kicking the Pricks* è un documento prezioso. Riempie i vuoti narrativi e apre finestre, in alcuni casi intime, sul senso delle scelte espressive operate. La guerra che invade il film come un contagio vi viene esibita – in una scrittura diaristica in cui la leggerezza è, secondo la lezione di Calvino, il risultato di un'infinita sottrazione di peso (Calvino 5) – come un processo doppio, una rifrazione del conflitto sociale nella privatissima guerra che Jarman conduce contro la malattia. Nel territorio intermedio di una creazione artistica che si colloca deliberatamente tra fatto e visione, il dittico costruito da Jarman riproduce strutturalmente, oltre che nei contenuti uno spazio interstiziale, esibendo una transizione storica attraverso il passaggio doloroso attraverso l'esperienza della malattia, territorio intermedio essa stessa.



IL DOCUMENTARIO POETICO

Nella definizione di Michael O'Pray, peraltro accolta da diversi critici e confermata da Jarman stesso in più occasioni, *The Last of England* si qualifica come "a poetic documentary" (O'Pray 5): anche in termini di genere artistico di appartenenza, si delinea in questo modo un'area espressiva intermedia, che pone vari problemi definitivi. Nel suo breve e maneggevole manuale, Patricia Aufderheide insiste utilmente nel ripetere che i documentaristi si considerino (e siano da considerare) non giornalisti, ma storytellers (Aufderheide 1), narratori di storie il cui talento si applica a un reale di difficile rappresentazione, poiché: "Reality is not what is out there but what we know, understand and share with each other of what is out there [...]. Documentary is an important reality-shaping communication, because of its claims to truth" (Aufderheide 5).

In questo modo, il documentario, come genere, abita un territorio liminale tra resoconto e narrazione, e quest'ultima si alimenta proprio dell'impulso rappresentativo come filtro, di necessità mille volte mediato, e mai assolutamente mimetico (Barnouw 95). D'altra parte, tutta la riflessione di Francesco Casetti, in *L'occhio del Novecento*, va nella direzione di dimostrare come il testo visuale, qualunque declinazione esso assuma (di invenzione o del reale) si edifichi sulle caratteristiche di uno sguardo che è di necessità personale e soggettivo, e rimandi a un'esperienza ugualmente personale e soggettiva (Casetti).

Ora, in qualche misura e nelle intenzioni creative dell'autore, *The Last of England* affonda le sue radici in una specifica condizione sociale e politica, della quale ambisce a documentare i fatti e le implicazioni. Girato cinque anni dopo la guerra delle Falklands e alla vigilia del terzo ministero Thatcher, il film è una riflessione di poetica brutalità sulla barbarie culturale determinata da molti anni di gestione scriteriata della cosa pubblica. Le ombre che costellano il testo, sagome anonime e destituite di identità, replicano in una chiave simbolica l'anonimato del male in anni difficili e documentano la progressiva destituzione di senso del vivere civile.

Questo elemento contribuisce a fare del film un testo ibrido, un affresco brutalmente diretta delle condizioni storiche dell'Inghilterra, nobilitata dalla leggerezza lirica con cui ne viene offerto il resoconto. Naturalmente, proprio questa caratteristica ibrida fa del film un documento complesso e in parte rende conto del disastro commerciale che in apparenza mal si combina col suo indubbio valore artistico. La rilevanza di *The Last of England* risulta paradossalmente non dagli esiti diretti della circolazione del film – in se stessi, lo si diceva, deludenti – ma dal suo porsi come un testo chiave nel cinema britannico degli anni '80, del quale influenza le scelte stilistiche e le risoluzioni artistiche, proponendo un ritratto della 'Little England' che innesca un processo citazionale molto intenso ancora oggi. L'affiliazione al cinema sociale è costruita attraverso un gioco di rimbalzi tra il personale e il collettivo, che ha la sua scelta più riuscita nella decisione di usare spezzoni di *home movies*, in parte privatissimi – il piccolo Jarman che gioca con sua sorella, le scene girate nel giardino di casa, soprattutto in Italia – e in parte, di nuovo, riferiti a vicende pubbliche – le sequenze dei bombardieri Wellington che decollano, durante la II guerra mondiale (O'Pray 15).



L'intrecciarsi di fili personali e collettivi determina il senso di una parabola in cui l'ombra progressivamente invade ogni aspetto della vita britannica. Esso si articola su due livelli, difficilissimi da scindere, anche nel semplice riferimento al corpo individuale. Esso è portatore dei segni privatissimi degli affetti e/o delle violazioni (della repressione egemonica e della malattia) ma è anche portatore di un codice collettivo quando indossa una divisa o il cappello dell'eretico, simboli polarizzati dell'esercizio del potere e della resilienza a esso.

La chiave di volta del film viene offerta attraverso *Kicking the Pricks*, che si apre, di fatto, col riferimento alla diagnosi di sieropositività. Forse tentando di fare i conti con questa dolorosa circostanza, Jarman vi torna spessissimo e in più circostanze. Il riferimento è esplicito soprattutto negli scritti autobiografici, e assume l'intensità di un manifesto artistico e politico in *At Your Own Risk*. Nella quinta parte di questo testo autobiografico, significativamente sottotitolato "A Saint's Testament", Jarman affronta con semplicità diretta e assoluta le implicazioni della diagnosi. Il procedimento di analisi procede, per così dire, per cerchi concentrici.

Si parte dalla reazione istintiva di chiusura al mondo esterno: "All life became a problem, and I solved this by shutting my physical self like a clam" (Jarman, *Testament* 95). Poi si procede alla comprensione di come questa chiusura sia di fatto pilotata da una comunità sociale censoria rispetto ai malati di AIDS: "I allowed myself to be hemmed in; my mouth was open, I was talking, but my body was in prison" (Jarman, *Testament* 96).

Infine si elabora un'analisi dettagliata di come i media, e soprattutto la carta stampata, assecondino e determinino i processi di segregazione dei malati di AIDS, sulla base di una generica e spesso disinformata paura del contagio e di un ancor più generico impulso moralizzatore (Jarman, *Testament* 97). La censura, scrive Jarman, è in questi anni la chiave di volta di ogni commento sulla sieropositività. Nonostante la ricerca scientifica contraddica quasi subito questa definizione, l'AIDS conserva per molti anni l'ipoteca depositata sul senso comune dalla definizione originaria di questa patologia, che era indicata con l'acronimo GRID, ovvero "Gay Related Immuno Deficiency". Gli anni '80 sono costellati di invettive giornalistiche che collegano il contagio dell'AIDS all'omosessualità come perversione. L'epidemia pare raggiungere un picco nel decennio tra il 1985 e il 1995, e nello stesso periodo, l'attivismo *queer* si incrementa moltissimo. Dopo le campagne sanitarie governative del 1986 e del 1987, che definivano politiche di contenimento basate su un lessico bellico, Alan Moore, nell'introduzione al suo *graphic novel*, *V for Vendetta* (1988), scrive, in modo significativo:

Margaret Thatcher is entering her third term of office and talking confidently of an unbroken conservative leadership well into the next century. My youngest daughter is seven and the tabloid press are circulating the idea of concentration camps for persons with AIDS. (Moore 6)

La convinzione che la patologia sia da considerarsi una punizione biblica per un qualche peccato mortale è dichiarata a gran voce dai media, affiancata alla dichiarazione che al malato è negata persino l'elementare pietas che si deve ai morenti, poiché "they are swirling around in a cesspit of their own making" (Jarman, *Testament* 105). Infine, la lotta contro l'AIDS assume subito il profilo simbolico di una guerra, resa esplicita da dettagli tra i più elementari: ad esempio, l'acronimo con cui vengono



designati i malati di AIDS, PWA (Person With AIDS) riecheggia involontariamente il ben più consueto POW (Prisoner of War), che allo stato di guerra si applica, e che riferisce della condizione di una vittima. In proposito, Philip Gatter scrive: "The first time I read the acronym for Person with AIDS, I was reminded of P.O.W. (Prisoners of War); a coincidence maybe, a simple resemblance, but then, as Susan Sontag has argued, the language of illness is replete with military metaphors" (Gatter 45). Che è, in effetti, quello che accade.

CAMMINARE NEL BUIO

Occorre ricordare che, nell'86, l'atmosfera sociale – e non solo inglese – è tale da produrre, come corollario inevitabile della diagnosi di sieropositività, una condizione di fatale isolamento, che è la coordinata principale della visione di Jarman in *The Last of England*. Si tratta tuttavia di un isolamento che, lungi dall'annebbiare lo sguardo dell'artista, lo rende più lucido, ponendolo nella condizione di poter esplorare, senza falsi pudori e menzogne, un'oscurità al tempo stesso privata e collettiva

The virus produced a quiet space in all the hubbub, achieved a subtle alienation. Dame Perspective. The obsessive mistress. What dark shadows remain to be explored? You only find secrets in the dark, where you can touch them, but they remain hidden, Nature loves to hide. (Jarman, *Kicking* 182)

La condizione preliminare della visione è, naturalmente, l'accettazione del proprio nuovo status: il pozzo d'ombra intorno all'artista diventa l'antagonista con cui misurarsi, nella consapevolezza che la battaglia sarà solitaria.

It took me a few weeks to come to accept I was body positive; at first I thought this is not true. Then I realised the enormity of it, it had pushed me into yet another corner, this time for keeps. It quickly became a way of life: YOU AND ME, ME AND YOU. When the sun shone it became unbearable, and I didn't say anything, I had decided to be stoic, one of the fathers. This was the chance to be a grown-up. What I really felt was we should all cry, but of course I didn't, couldn't. I walked down the street in the sunlight, and everyone was so blissfully unaware. The sun is still shining. (Jarman, *Kicking* 226)

Il rilievo di una differenza rispetto a ciò che è comunemente ritenuto normale determina uno sguardo diverso ed esterno sulla collettività. Esso rappresenta un requisito prezioso, ed è la coordinata primaria sulla quale si edifica l'affiancamento tra la battaglia personale contro la malattia e l'aria di guerra che sembra respirarsi nell'Inghilterra di questi anni. L'arte diventa l'unico metodo possibile per recuperare una voce altrimenti negata. E nell'arte, la morte imminente si trasforma in una sorta di catarsi leggendaria, recitata di fronte a un pubblico in attesa:

I'm in the arena, the crowd are watching. My death is an entertaining statistic, something to cast a shadow before the second cup of tea at breakfast. It's quite impossible to communicate the feeling I have. I have not died so what can I tell you about death that you cannot imagine yourself? HIV has brought it a little nearer in my mind, that' all. (Jarman, *Risk* 112)



La consuetudine con l'idea della morte è la cifra segreta di *The Last of England* e di *Kicking the Pricks*. In entrambi i testi, con un parallelismo che non è mai reiterazione, si recita una battaglia con l'ombra e si cercano strategie per resistere ad essa. L'ombra in questione ha una valenza duplice: è la morte individuale ma pure la barbarie sociale, la cancellazione del corpo tanto quanto la rimozione della propria identità sociale. Voci lessicali collegate all'area semantica dell'ombra ricorrono con quieta insistenza in tutto *Kicking the Pricks*, e significativamente, *The Last of England* è interamente girato in una luce crepuscolare. Molte sequenze sono in bianco e nero, in alcuni casi virato in azzurro o in seppia. E soprattutto nella prima parte, le uniche sequenze a colori sono quelle degli *home movies*: il tempo perduto, vivido nella memoria ma non più recuperabile in se stesso, se non come ricordo.

In qualche misura, nel discorso metafilmico, si ha la sensazione che Jarman tenti di ricostruire il tessuto degli affetti familiari perduti sostituendolo con la rete degli amici. Da questo punto di vista *Kicking the Pricks* è un breviario utilissimo per il pubblico: aiuta a comprendere, in altri termini, come il film nasca e si realizzi nell'ottica di un'impresa collettiva. Cast ed équipe di postproduzione sono quasi integralmente costituiti da amici. Lo è Nigel Terry, ad esempio: l'intensa voce narrante che percorre il film; e lo sono Jordan, Spencer Leigh, Christopher Hobbs e James McKay. Tutti mostrano nei confronti di questo lavoro una dedizione che va oltre il mero *commitment* professionale. E con coerenza assoluta, la testimonianza del percorso creativo è raccolta giorno dopo giorno da Keith Collins, la cui unica preoccupazione è quella di non interferire nel resoconto per poter restituire la voce autentica di Jarman. Questa voce diventerà, appunto, *Kicking the Pricks*.

Il senso del testo non sta quindi nella ripetizione o nella spiegazione di quanto accade nel film. Non si tratta di un'espansione tematica delle questioni che *The Last of England* mette in gioco. Non è precisamente una sorta di didascalia estesa di quello che nel film vediamo accadere. Piuttosto, il lavoro si appoggia a una procedura, per così dire, archeologica, un'indagine in profondità attraverso la sedimentazione lenta e stratificata che ha prodotto l'immaginario che anima il testo filmico.

Un dato molto importante che *The Last of England* suggerisce e che in *Kicking the Pricks* compare in modo esplicito è il modo in cui l'esperienza del Jarman pittore confluisce nell'espressività filmica. Il codice cromatico riveste un'importanza sostanziale: da un lato, semplifica il processo comunicativo, privilegiando la matrice emotiva più che la decodifica razionale; dall'altro, conserva una gamma di sfumature interpretative che il parlato in se stesso non può avere: per quanto lirico, dipana il senso in parole, e questo è, di per se stesso, un processo più mediato. Così, *The Last of England* finisce per essere una storia di colori invasi/cancellati dall'oscurità, che devono essere riscritti, risemantizzati nella ricomposizione di un passato con senso.

Tecnicamente, l'operazione riesce anche perché sostenuta da autentici talenti. Il primo tra essi è Simon Turner, un tecnico del suono d'eccezione. Sarà proprio lui, tra l'altro, forse il principale artefice della magia di *Blue*: l'ultima opera di Jarman e l'esperimento filmico più estremo, un non-film senza paesaggi e senza personaggi, ma con solo uno schermo blu sul quale scorrono suoni, voci, dialoghi che raccontano il congedo di Jarman dalla vita. Un ruolo di pari rilievo spetta a Christopher Hughes, che si occupa invece delle luci e delle riprese e riesce a conferire a *The Last of England* le



caratteristiche tipiche dell'estetica filmica degli anni '80, in sequenze tormentate di panorami urbani che sembrano modellati sui contrasti cromatici della Londra di Turner (O'Pray 56). Nell'insieme, la codifica del film sceglie i colori come il codice primario, riconducendo il linguaggio alla sua cifra pre-verbale. Questa scelta rimanda alla condizione specifica di Jarman in un tempo biografico ben preciso (nel quale la perdita della vista è un dato fisico rilevante, e una conseguenza della patologia contratta), e alla sensazione che questa condizione di 'malattia riprovevole' implichi la privazione di parola, imposta da un contesto sociale sanzionatorio. C'è tuttavia anche qualcosa in più, che si lega al modo in cui la sofferenza fisica non solo resiste al linguaggio, ma lo distrugge (Scarry 324). Come sostiene Peter Brooks, sebbene il corpo sia in se stesso un costruito culturale, la sofferenza e la morte sono preculturali e preverbal, e dunque difficilmente si prestano a essere raccontati attraverso il linguaggio (Brooks 7).

Il discorso si articola attraverso un processo che estende la violazione del corpo privato (come ad esempio la malattia mortale) al corpo pubblico (gli effetti che il diffondersi epidemico di questa malattia mortale produce sulla collettività) e in corpo politico (il modo in cui, per una malintesa forma di moralismo, la collettività censura la 'malattia vergognosa'). Attraverso quella che potremmo definire come una sorta di espansione semantica progressiva, l'ombra minacciosa della malattia fluisce senza forzature in quella della fine dell'impero, ricucendosi a una storia che la letteratura aveva già cominciato a interpretare parecchi anni prima, attraverso le *black shapes* di Conradiana memoria. Il senso di *The Last of England* sta integralmente nel tentativo di illuminare l'oscurità, rompere il silenzio delle vittime e svelare il volto dei carnefici. Per quanto questa operazione si riveli alla fine inutile ai fini del cambiamento di uno status quo iniquo, essa appare di una brutalità necessaria, capace di indurre, se non altro, la consapevolezza di quanto si sta vivendo.

Il processo cognitivo ha un andamento insolito: in sintesi, esso parte dalla creazione di dicotomie oppostive delle quali poi si rivela, progressivamente, la contiguità. Strutturalmente, infatti, *The Last of England* si articola per tre quarti in opposizioni affiancate, unite a colpi di sutura, con un procedimento che mette insieme molte differenze conservandone, in principio, la visibile separatezza. Vita e morte compaiono simbolicamente entrambe, riproducendo la consueta opposizione tra bene e male, articolata a livello individuale (attraverso gli *home movies*) e collettivo (nel quadro di un'Inghilterra come territorio di guerra). L'ombra del tempo privato riverbera sul tempo collettivo, confrontando un passato di fulgore (degli affetti familiari e dell'impero) con un presente minacciato dalla morte, dall'espansione, strisciante ed esplicita, del terrorismo e dal deteriorarsi della vita pubblica. Man mano che la narrazione procede, ci si rende conto che vita e morte non sono poi così radicalmente opposte, quanto meno quando si è consapevoli di aver già cominciato a morire. Allo stesso modo, bene e male si sovrappongono, producendo una zona grigia di contaminazioni infinite, dove la distinzione tra l'uno e l'altro non è più chiaramente individuabile. Personale e collettivo, infine, non si muovono affatto su binari diversi, ma si intrecciano con una costanza e una profondità della quale non è difficile render conto.



PADRI

Una figura chiave nel cucire le dicotomie è, per Jarman, quella dell'odiatissimo padre, il cui funerale precede di pochissimo la diagnosi di sieropositività. Nel momento stesso in cui l'artista prende la decisione di mettere sé stesso al centro del quadro, il profilo paterno acquista il ruolo di una figura traghetto, che coniuga la rigidità sempre mostrata nelle relazioni familiari con un rapporto mai pacificato con l'identità britannica.

Più neozelandese che inglese, Lance Jarman combatte le battaglie pubbliche con la stessa ambiguità profonda e la medesima apparente certezza di quelle private, aderendo per principio a un establishment che tuttavia interiormente rifiuta. Il giovane Derek si rende conto presto di questa ambiguità e prende, rispetto ad essa, una posizione anche politica, che ha la sua connotazione principale nel rifiuto di qualunque forma di autorità. La reazione, tuttavia, non è puramente emotiva, ma diventa un dato consapevole proprio a seguito della malattia, sua e del padre. È appunto in *Kicking the Pricks* che Jarman arriva ad analizzarne i passi e le ragioni private e storiche del suo difficile relazionarsi con la figura paterna, agganciando il rapporto controverso col padre e con la nazione a un'esperienza personale specifica del tempo che è trascorso e che ha trasformato il corpo di Jarman insieme a quello della collettività, in modi non sempre chiari, percepibili e dunque contrastabili:

I was born with sirens wailing, bombs fell through my childhood, I watched the world militarise, I watched the industrial machine destroy the cold ecological fabric, I saw the poisons running through the rivers and the forests dying, the atmosphere changing; the whole thing was very very dangerous. Yet I lived for forty 'Golden years', post-war years. Without, at least in Europe, any actual war or any real disruption. There may have been the odd terrorist, there may have been the decay of the inner cities, but, compared with the problem of living in a poor country, our problems were negligible. (Jarman, *Kicking* 109)

Il comprensibile squallore dell'atmosfera di guerra ha una sua continuità specifica nel graduale e meno visibile, ma ugualmente pericoloso, deteriorarsi della vita pubblica negli anni thatcheriani, coronati anch'essi da una guerra – quella nelle Falklands – usata in modo strumentale e per fini di politica interna, seppure recitata al di fuori dei confini nazionali. La distanza geografica del conflitto è annullata dall'intensità demagogica con cui l'impresa viene presentata da Thatcher medesima come una celebrazione del tradizionale spirito britannico, che ha la sua essenza nell'esperienza dell'impero. L'ombra privata e quella collettiva, dunque, si sovrappongono, o per meglio dire si confortano a vicenda, si offrono sostanza, scoprendosi coese. Nella composizione narrativa sia di *The Last of England* che di *Kicking the Pricks*, il fluire dell'esperienza privata in quella politica è consumata con la lirica congruenza, appunto, di un *poetic documentary*:

The harlot's cry in each high street
Weaves of old England's winding sheet.
Step forward into the past that is not,
Into the merry old land of was
Fun, Freedom, democracy, and the rule of Law.
[...]
PRIVATE SOLUTION



Sitting in Eisenstein's study
With a home movie camera
Imagining October.
A cinema of small gestures. (Jarman, *Kicking* 101–3)

Gli affiancamenti, in *The Last of England* e in *Kicking the Pricks*, sono evidenti. Ombra privata e ombra collettiva sono oggetto delle medesime contraddittorie pulsioni. Entrambi i testi coniugano la riflessione personale e autobiografica con una critica esplicita al post-imperialismo britannico, e danno forma ad essa attraverso un tessuto di riferimenti simbolici del tutto espliciti. Le regole del gioco sono poste sin dal principio: il titolo del film cita un dipinto di Ford Madox Brown della metà del XIX secolo, nel momento di massima espansione coloniale inglese. Il riferimento, però, è risemantizzato progressivamente, fino al suo capovolgimento nelle sequenze finali, dove Tilda Swinton – in un ruolo che iconograficamente e simbolicamente allude alla sposa in fuga nel dipinto di Brown – trasforma la struggente malinconia della migrazione in un urlo disperato sullo sfondo del crepuscolo sul Tamigi.

Jarman continua comunque a dichiarare di amare molto il suo paese: “It’s a love story with England. It’s not an attack. It’s an attack on those things that I perceive personally as things without value. Things that have invaded the mainstream of British life. That’s not an attack on England. It’s the opposite” (Driscoll 73).

Negli *Scritti corsari*, Pasolini esprime, mi pare, un rilievo analogo:

Ma, naturalmente, per capire i cambiamenti della gente, bisogna amarla. Io, purtroppo, questa gente italiana l’avevo amata: sia al di fuori degli schemi del potere (anzi, in opposizione disperata ad essi), sia al di fuori degli schemi populistici e umanitari. Si trattava di un amore reale, radicato nel mio modo di essere. Ho visto dunque “coi miei sensi” il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione. (Pasolini 131)

La posizione di Jarman è ugualmente lucida, seppure meno esplicitamente politica. Vi è in essa una sfumatura in qualche modo conradiana: la politicità del quadro non discende tanto da una posizione dell’autore, quanto dal semplice resoconto dei fatti. Proprio questa caratteristica permetterà ad Annette Kuhn di affiancare *The Last of England* a un documento di guerra classico, nella storia del cinema documentario. Kuhn nota che *Listen to Britain* (1942), di Humphrey Jennings fu realizzato in un momento in cui una sorta di spirito neoromantico si mobilitò in difesa dell’identità nazionale. Nonostante le finalità comunicative evidentemente diverse, la strategia di montaggio cinematografico è palesemente la stessa, e consiste nell’affiancamento di scene di vita quotidiana a sequenze di parate militari e di estrema ufficialità. Jarman riprende il medesimo procedimento, ma lo usa per svuotare il trionfalismo di ogni nazionalismo esasperato, continuando tuttavia ad amare moltissimo il suo paese (O’Pray 158). Con questa chiave, descrive appunto l’oscurità che è caduta sull’impero, e che è ancora, in qualche misura, quella conradiana, mai infranta, ma al contrario fatta corpo.

Imprisoned memories prowl thro’ the dark. Fuck it. They scatter like rats in the echo. Ashes drift in the back of the skull. A goblin parts the black velvets with a slant-eyed chuckle. Panic. I blink as he vanishes into the shadows, hint of predator cats-eyes. The dust settles thick, so by five



when I stagger to the freezing bathroom I leave footprints for other to excavate. They say the ice Age is coming, the weather's changed. A thin yellow pus drains thro' the institutions, mutating malevolent bureaucracies large as dinosaurs, which prowl the pavements of our regressed neighbourhoods. (Jarman, *Kicking* 167)

Questo corpo si articola in una duplicità costante carnefice/vittima, nella quale non solo il profilo del carnefice è celato e irriconoscibile, ma quando esso si manifesta, la conoscenza risulta irrilevante e non produce alcuna liberazione o condanna. Semmai, lo smascheramento serve solo a mostrare quanto il carnefice ci somigli, e questa somiglianza ci inquieta.

Nella seconda parte di *The Last of England* soprattutto, vittime e carnefici condividono il medesimo disagio e la stessa assenza di senso: in altri termini, sono entrambi consapevoli del carattere insensato della morte o dell'assassinio in battaglia. Di nuovo, e senza necessità di decodifica, riaffiora un'eco inconfondibile delle *black shapes* conradiane e del processo per cui il nemico e il criminale si trasformano semplicemente in ombre morenti (Conrad 20).

Jarman morirà nel febbraio del 1994, quando Margaret Thatcher è ormai stata sostituita da John Major senza che per questo venga modificata la linea politica del governo, l'Inghilterra annaspa per emergere da una crisi economica inarrestabile, il sindacato britannico deve ancora riprendersi dalla perdita di prestigio provocata dalla ingloriosa conclusione del lunghissimo sciopero dei minatori dell'84, e insomma, in generale, il paese brancola nell'ombra. Dopo *The Last of England*, Jarman girerà *War Requiem* (1988), *The Garden* (1990), *Edward II* (1991), *Wittgenstein* (1992) e *Blue* (1993): tutti testi che, in modi diversi, lasciano emergere la consapevolezza dichiarata esplicitamente in *The Last of England*. *Edward II* in particolare servirà a guadagnargli un pulpito internazionale e una grande – seppur settoriale – popolarità, mentre *Blue* sarà l'amatissimo, ipnotico, testamento artistico di una figura di certo particolare e irripetibile. Nel frattempo, e in tutti questi anni, Jarman continuerà a spegnersi lentamente. E, secondo il suo punto di vista, anche l'Inghilterra farà lo stesso.

BIBLIOGRAFIA

Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2007.

Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, 1993.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard University Press, 1993.

Calvino, Italo. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti, 1988.

Casetti, Francesco. *L'occhio Del Novecento: Cinema, Esperienza, Modernità*. R.C.S. Libri, 2005.

Conrad, Joseph, e Robert Kimbrough. *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*. A Norton Critical Edition, 1988.



Driscoll, Lawrence. "The Rose Revived': Derek Jarman and the British Tradition." *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, a cura di Chris Lippard, Flicks Books, 1996, pp. 65–83.

Gatter, Philip. *Identity and Sexuality: AIDS in Britain in the 1990s*. Cassell, 1999.

Jarman, Derek. *At Your Own Risk: A Saint's Testament*. Hutchinson, 1992.

---. *Kicking the Pricks*. Overlook Press, 1997.

Moore, Alan. "Introduzione. *V for Vendetta*. Vertigo, 1990, pp. 6–7.

O'Pray, Michael. *Derek Jarman: Dreams of England*. British Film Institute, 1996.

Pasolini, Pier Paolo, e Alfonso Berardinelli. *Scritti corsari*. Garzanti, 2017.

Pasolini, Pier Paolo, e Guido Fink. *Empirismo eretico*. Garzanti, 2015.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. First issued as paperback*. Oxford University Press, 1987.

Vallorani, Nicoletta. "La morte e la storia." *Ciò Che Resta Dell'Inghilterra*, di Derek Jarman, Alet, 2007, pp. 245–60.

Vallorani, Nicoletta, "The Plague Years. Borderland Narratives on AIDS in the '90s." Hurwitz, Brian, e Paola Spinozzi. *Discourses and Narrations in the Biosciences*. V&R Unipress, 2011, pp. 211-226.

Nicoletta Vallorani è Professore Ordinario di Letteratura inglese e Studi Culturali. Ha pubblicato saggi sulla letteratura di genere (in particolare il poliziesco e la fantascienza) e si è occupata di Joseph Conrad (*Nessun Kurtz. Cuore di tenebra e le parole dell'Occidente*, 2017), di geografie urbane (*Millennium London. Of Other Spaces and the Metropolis*, 2012) e delle intersezioni tra letteratura di genere e Migration Studies ("Postcolonising crime fiction. Some reflections on good and evil in global times", 2014). Coordina il progetto Docucity. Documenting the Metropolis, sul cinema documentario e la città. In tempi recenti, la sua ricerca si è concentrata sulle intersezioni tra culture visive, traduzione e migrazione, oltre che sul rapporto tra Crime Fiction e Science Fiction.

nicoletta.vallorani@unimi.it

Vallorani, Nicoletta. "La morte e la storia", n. 24, *La narrazione come cura: la rappresentazione della malattia nelle nuove pratiche delle Medical Humanities*, pp. 168-179, November 2020. ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo:

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/14613>>.

Ricevuto: 15/02/2020 Approvato: 01/06/2020

DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14613>