



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti
aprile 2011

ANNA VIOLA SBORGI

“The garden is full of metal”.¹

Il giardino come luogo di contaminazione nell'opera di Derek Jarman e nell'arte contemporanea

Le contemporanee forme di espressione artistica – il cinema, la letteratura e, in particolar modo, la fotografia – hanno spesso indagato le contaminazioni tra umano, vegetale e animale. Un'interessante esposizione del 2004 al Mart di Rovereto a cura di Giorgio Verzotti e Lea Vergine, *Il Bello e le Bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi, dal mito all'immaginario scientifico* (11 dicembre 2004 - 8 maggio 2005) mostrava, ad esempio, le metamorfosi animali nell'opera di diversi artisti, da Arnold Böcklin a Max Ernst, da Alberto Savinio a Francis Bacon, da Joseph Beuys a Matthew Barney, a Frida Kahlo.

L'attenzione della critica sembra tuttavia essersi concentrata prevalentemente sulle metamorfosi tra umano e animale, mentre il rapporto con il mondo vegetale appare meno esplorato, nonostante diversi artisti abbiano lavorato su questi temi. Questo accade forse perché laddove nella cultura antica uomini e donne venivano trasformati in un elemento vegetale specifico (Dafne viene tramutata in alloro; il sangue di Narciso dà vita all'omonimo fiore, Adone nasce dal corpo arboreo di Mirra), nell'arte e nella letteratura contemporanea le contaminazioni tra umano e vegetale av-

¹ In Jarman (1995: 109); questa frase è inoltre il titolo di una serie di brani musicali dedicati dal musicista Robin Rimbaud *aka* Scanner a Jarman e al giardino di Dungeness nel 1997.

vengono in un ambiente in continua trasformazione che non è più identificabile con le forme tradizionali della natura. Questo in qualche modo corrisponde all'identità contemporanea che è in costante definizione e trova difficilmente una sua univoca immagine. Questo scambio può essere letto a vari livelli, sia alla luce dell'interesse per le ibridazioni tipico dell'arte contemporanea, sia nell'ambito di una più ampia riflessione ambientale. L'incontro con la natura viene quindi inteso aldilà del suo valore strettamente simbolico, diventando così parte di una più ampia ricerca di nuove forme dell'identità, che è spesso condotta attraverso il corpo, in particolare, quello femminile, nell'ambito di un più complesso discorso di genere. Queste dinamiche si ritrovano nel lavoro di diversi artisti, a partire dagli anni Settanta: da Ana Mendieta a Francesca Woodman, per arrivare ai fratelli Chapman, con le loro provocatorie fusioni di corpi su uno sfondo naturale.

Processi analoghi caratterizzano il rapporto con la natura nell'opera del cineasta inglese Derek Jarman (1942-1994): esso si articola in un vero e proprio progetto artistico che si sviluppa sin dalle prime opere, definendosi progressivamente negli ultimi anni della sua vita, e che va inserito nel contesto delle sperimentazioni contemporanee.

Il regista ambienta le proprie opere prevalentemente in due scenari ricorrenti, la Londra post-industriale e la campagna inglese. Pur essendo una l'antitesi dell'altra, queste due dimensioni sono interdipendenti, e, nella loro compenetrazione, diventano una cifra caratteristica della sua opera.

Artificio e natura, contemporaneità e nostalgia per una dimensione idilliaca perduta: questi temi emergono nei primi cortometraggi, tra *performance* e *home movie*, come ad esempio *A Journey to Avebury* (1971), o *Picnic at Ray's* (1975), che immortalava la cerchia di amici di Jarman in una sorta di *déjeuner sur l'herbe*, o *Gerald's Film* (1976), in cui l'allora amante del regista, Gerald Incandela, viene ripreso mentre vaga in una *mansion house* nella campagna inglese. Significativamente, in questi primi cortometraggi gli attori sono amici e conoscenti, segno della continuità tra vita e arte che carat-



Fig. 1:
John Dee (Richard O'Brien) ed Elizabeth I (Jenny Runacre) in *Jubilee* (1978) di Derek Jarman.

terizza l'intera opera di Jarman. Grazie all'uso del colore e all'effetto di straniamento prodotto da una colonna sonora elettronica sperimentale e in alcuni casi *industrial*, Jarman trasforma le forme della natura in una tessitura di immagini astratte. Successivamente, nei primi lungometraggi, *Jubilee* (1978), *The Tempest* (1979), *The Angelic Conversation* (1987), la natura diventa parte di una personale rielaborazione della tradizione culturale e letteraria britannica. In *Jubilee*, onirica e inquietante rappresentazione di una *waste land* londinese post-industriale sullo sfondo della cultura punk, agli albori dell'epoca thatcheriana, la natura appare in diverse forme. Le immagini di un idillio pastorale caratterizzano la cornice della storia in cui una disorientata Elisabetta I osserva con sgomento la desolazione del presente [Fig. 1]. Allo stesso tempo, uno dei folli personaggi che popolano il film, *Max il veterano*, deluso dall'esercito, cura con attenzione maniacale un giardino di plastica, conducendo un'irrazionale quanto determinata lotta ai parassiti con l'insetticida. Autenticità e artificio sembrano quindi contrapporsi in questa visione della natura, come a voler suggerire che l'integrazione uomo-ambiente non è più possibile nel mondo contemporaneo. In realtà, se si pensa all'evolversi di questo tema nell'opera di Jarman, la contrapposizione non è poi così netta. Arte e vita sono costantemente fuse e, in modo simile, arte e natura non pos-

sono essere separate. Così, ad esempio, nei primi anni Settanta egli costruisce nel suo studio di Bankside, un magazzino abbandonato proprio nel luogo in cui ora sorgono il *Globe Theatre* shakespeariano ricostruito e la *Tate Modern*, una camera da letto-serra [Fig. 2], immortalata anche in un *super 8*, intitolato *Studio Bankside* (1970). Il giardino, quindi, si trasforma in uno spazio a metà tra natura e artificio.

È poi nella sua realizzazione filmica di *The Tempest* (1979) che il rapporto tra natura e arte viene esplorato in tutte le sue numerose sfaccettature, in perfetta sintonia con il testo shakespeariano originale, del resto. Prospero, in cui Jarman si riconosce, rappresenta una figura di artista che mette in scena il proprio mondo come fosse una vera e propria *performance*. Egli cerca di plasmare la natura a propria immagine e somiglianza, ma non vi riesce mai completamente, e alla fine vi rinuncia, una sorta di demiurgo mancato. La natura, che nel testo originale è simbolo di un Nuovo Mondo inesplorato e difficilmente controllabile, è rappresentata con toni inquietanti anche nel film di Jarman.

È poi a Dungeness, nel Kent, dove il regista capita per la prima volta per caso nel 1986 e si trasferisce progressivamente nella parte finale della sua vita, ormai malato terminale di AIDS, creando un giardino-museo accanto a una centrale nucleare e componendovi originali sculture fatte di piante, pezzi di legno e oggetti di metallo trasportati dalla corrente e raccolti sulla vicina spiaggia, che il giardino diventa progressivamente uno spazio di performance in cui l'artista indaga in modo originale il rapporto tra organico e inorganico, tra umano e natura. Gli elementi metallici e le pietre costituiscono un supporto per le piante e allo stesso tempo diventano delle sculture che non esprimono una bellezza canonica, ma essendo composte da *objets trouvés*, arrugginiti resti di attività dell'uomo, rappresentano una sorta di traccia del suo intervento sull'ambiente. A questi oggetti il regista spesso aggiunge alcuni ciondoli e collane che segnano la presenza, quasi sciamanica, dell'artista. Gli oggetti inorganici diventano però tutt'uno con le piante e il linguaggio stesso con cui Jarman descrive il giardino sembra tra-

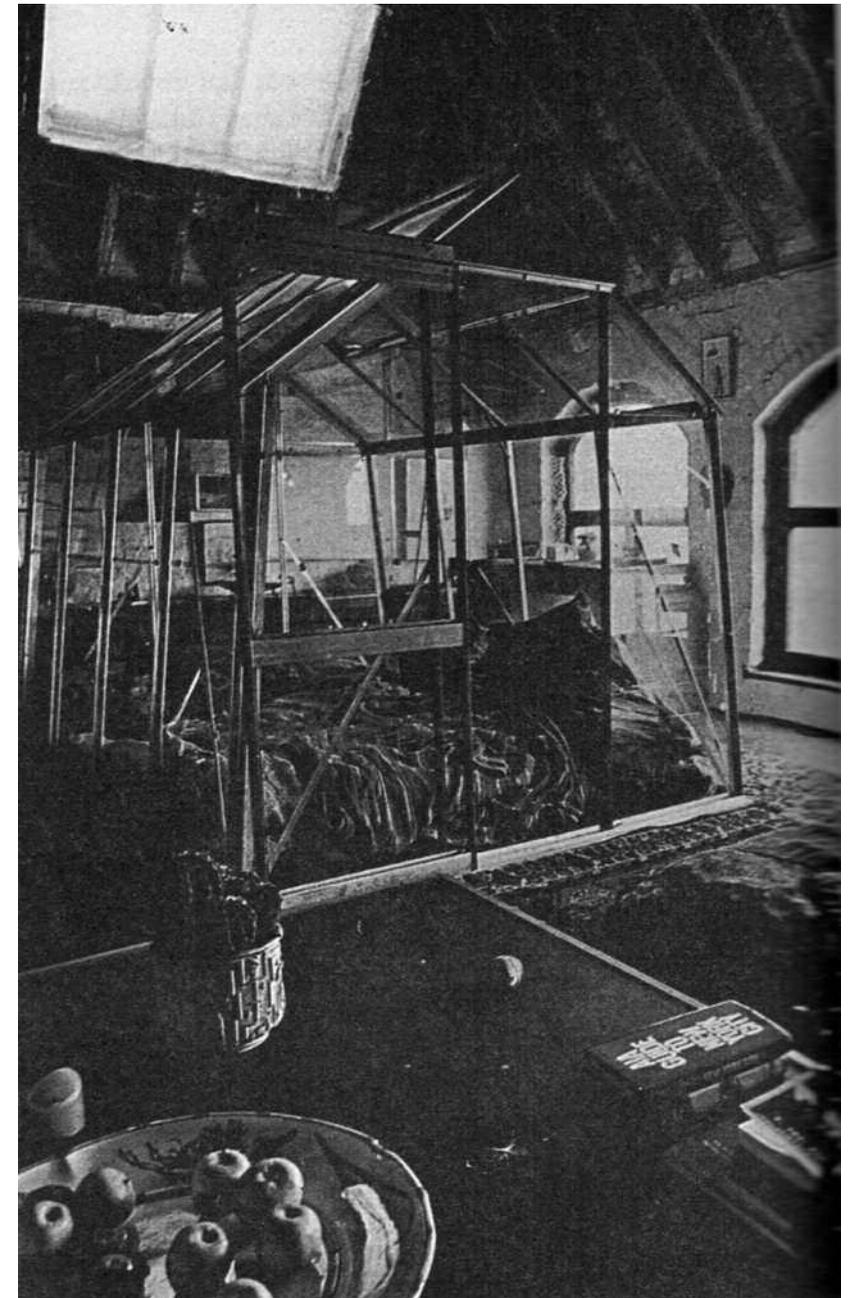


Fig. 2: Il letto-serra nello studio di Jarman a Bankside, Londra.

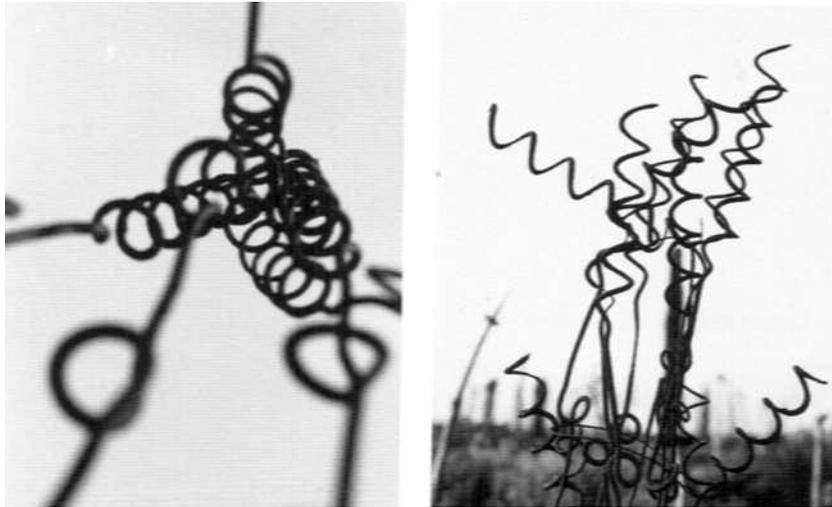


Fig. 3: Elementi metallici nel giardino di Jarman a Dungeness.

sformarli in elementi naturali – “ciuffi di cavaturaccioli di metallo arrugginito” [Fig. 3] – o antropomorfizzarli – “la smorfia contorta delle mine belliche” (Jarman 1995:109).²

Il percorso di Jarman attraverso le metamorfosi si riflette anche nella scrittura autobiografica che ne accompagna l'intera vita, ma in particolare nei tre testi *Modern Nature* (1991), *Smiling in Slow Motion* (2001) e *Derek Jarman's Garden* (1995). Quest'ultimo contiene le splendide immagini del giardino di Dungeness scattate dal fotografo Howard Sooley [Fig. 4 e Fig. 5]. Al giardino poi Jarman dedica un film, *The Garden* (1990), e un'installazione al Design Museum di Londra che ricrea l'atmosfera di Dungeness, nell'ambito della sezione sul giardinaggio dell'esposizione collettiva *Designing Yourself?* (1991), dedicata al rapporto tra designer e consumatori.³

² Le traduzioni dei testi di Jarman sono mie.

³ Le quattro aree su cui si articolava l'esposizione, alle quali partecipavano più artisti, erano design della casa, abiti, cibo e giardinaggio. Cfr. Peake (1999: 483).

Fig. 4 e Fig. 5:
Howard Sooley, Il giardino di
Derek Jarman a Dungeness.



Jarman articola quindi il proprio rapporto con la natura attraverso diverse forme espressive. Questa fusione dà origine a una dimensione performativa e globale dell'esperienza artistica in cui il privato – la scrittura autobiografica, l'1-movie *The Garden*, la propria dimora come opera d'arte – diventa universale. L'artista, il cui corpo è ormai devastato dall'AIDS, recupera una personale ritualità in cui la natura diventa altra da sé, uno spazio di metamorfosi che sembra essere l'unica forma possibile di rigenerazione. A Dungeness, all'ombra minacciosa del reattore nucleare, egli plasma un mondo naturale che si fonde con i resti della civiltà contemporanea. Il giardino, quindi, luogo per eccellenza nell'immaginario della *Englishness*, viene reinterpretato in chiave contemporanea. Per certi versi, Dungeness risponde a una definizione di giardino postmoderno come *pastiche*. Shelley Saguaro, nella sua analisi tra storia del giardino e letteratura, ne indaga le caratteristiche:

Come sarebbe, quindi, un giardino postmoderno? Sarebbe eclettico, prenderebbe il meglio di ogni cosa disponibile, ma senza privilegiare nulla. Nozioni di gusto e gerarchie legate ad una particolare classe sociale sarebbero smantellate e l'"alto" e il "basso" sarebbero fusi insieme, con giocosa consapevolezza, con ironia. I nani da giardino potrebbero sedere accanto agli elementi classici, il kitsch accanto al canonico. Ogni mezzo e materiale potrebbe essere incluso [...]. Altre ere, altri climi, diverse tradizioni, possono essere semplicemente messi in scena (parodia) oppure fusi insieme come in un collage (*pastiche*). Tuttavia, se da un lato il giardino postmoderno esprime una consapevolezza del passato, non cercherà mai una replica esatta o una verosimiglianza rispetto ad esso [...]. Soprattutto, il giardiniere postmoderno sarà consapevole - per quanto la consapevolezza, sempre elusiva e illusoria, sia possibile - che termini come 'Natura' o 'naturale' non devono essere usati senza virgolette. Perché il giardiniere post-moderno capirebbe che come i Vittoriani noi abbiamo perso - seppur in modi molto diversi - il nostro senso di ciò che è "naturale", e, allo stesso tempo, comprende-

rebbe che il nostro senso di cosa significhi scrivere la storia sia, in modo simile, in pericolo. (Saguaro 2006: 62. Traduzione mia)

Molti di questi aspetti si ritrovano nella concezione del giardino di Jarman, che resiste a una visione spettacolare, essenzialmente commerciale dell'heritage culture, che si stava diffondendo in Inghilterra proprio in quel periodo. Nel progetto *B Movie-Little England, A Time of Hope* (1981),⁴ sceneggiatura per un film mai realizzato che ha molte analogie, tematiche e formali, con il noto romanzo di Julian Barnes, *England, England*, pubblicato alcuni anni più tardi (1998), l'Inghilterra è divisa in due zone – da un lato il Dorset, in cui l'uomo vive in idilliaco rapporto con l'ambiente, popolato dalle *mansion houses* del *National Trust*, dall'altro l'Inghilterra dei disumani distretti industriali, considerati anch'essi, in modo provocatorio, patrimonio d'interesse culturale. Il giardino di Jarman sembra però rispondere anche a una concezione più tradizionale, di matrice romantica, del giardino all'inglese, che, come è noto, diversamente da altre tradizioni nazionali, prima fra tutti quella italiana, è sempre basato sulla disposizione libera, spontanea, degli elementi naturali. Caratterizzato da una sensibilità che potremmo definire, in linea con la cultura dell'epoca, post-romantica, il giardino di Jarman è quindi uno spazio creativo e di riflessione che esprime allo stesso tempo le passioni dell'artista che lo plasma e che ne rispecchia i mutamenti del corpo.

Questo rapporto tra corpo e natura è una costante dell'arte contemporanea, in cui il discorso sulle metamorfosi spesso si intreccia in modo molto stretto con la definizione dell'identità sessuale. In particolare, già negli anni Settanta l'opera di Ana Mendieta fonde la *Body Art* con la *Land Art*, inserendo il corpo umano all'interno del paesaggio naturale, come, ad esempio, nella serie di immagini *Tree of Life* (1976) [Fig. 6], in cui l'artista si fa fotografare attaccata

⁴ Le sceneggiature non pubblicate sono state raccolte, dopo la morte del regista, in Jarman (1996).



Fig. 6, a sinistra: Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1976.

Fig. 7, a destra: Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973.

ad un albero ricoperta di un fango che la rende indistinguibile dal tronco, oppure nell'inquietante *Imagen de Yagul* (1973) [Fig. 7], in cui l'artista, nuda, ma completamente ricoperta da una cascata di fiori bianchi, è sdraiata in una sorta di tomba aperta, o, infine, in altre immagini-performance appartenenti alla serie *Siluetas*, alla quale inizia a lavorare a partire dai primi anni Settanta, in cui il corpo femminile progressivamente sparisce per essere sostituito dalla sua impronta. Esso diventa quindi parte integrante della terra, della natura che la circonda, ne diventa un elemento materiale come gli altri, ritorna, in un certo senso, ad una sorta di fango primordiale. Un'altra studiosa, Jane Blocker, nella sua analisi del lavoro della Mendieta (Blocker 1999) sottolinea come il corpo dell'artista e la sua impronta nella natura diventino l'oggetto principale dell'opera, sovvertendo i radicati stereotipi con cui natura e femminilità vengono tradizionalmente associati. Essa ha quindi il merito di pro-



Fig. 8: Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1976.

porre una femminilità attiva, che può esprimere sensualità, desiderio e aggressività. La Blocker ricorda poi che la critica individua nella *earth art* che si sviluppa attorno al 1966 una rottura rispetto all'arte modernista, un rifiuto dell'artefatto, della preoccupazione per la composizione, il colore, l'illusione, l'equilibrio fra le parti. In questo senso si sviluppa una concezione dell'arte come esperienza globale, da vivere in un "museo senza muri" (Blocker 1999:17), come d'altra parte avviene nello spazio senza soluzione di continuità tra artista e natura che si viene a creare nel giardino di Jarman.

Anche l'opera di Francesca Woodman può essere ricondotta a questi temi. Le composizioni in cui l'artista inserisce il corpo femminile in scenari naturali richiamano la sensibilità preraffaellita, arricchendola di toni inquietanti. Nella fotografia *Untitled* (Boulder, Colorado, 1976) [Fig. 8], il corpo femminile adagiato in uno stagno si fonde con le radici dell'albero soprastante, all'interno di un cimi-



Fig. 9 e Fig. 10:
 Francesca Woodman,
Untitled, MacDowell
 Colony, Peterborough,
 New Hampshire,
 1980.



tero, una sorta di ricostruzione contemporanea e tragica dell'Ofe-
 lia preraffaellita. Corpo femminile, morte e natura vengono anche
 fusi nelle due immagini *Untitled* (MacDowell Colony, Peterborou-
 gh, New Hampshire 1980), in cui le braccia tese della stessa arti-
 sta sono ricoperte da pezzi di corteccia di betulle. Nella prima fo-
 to [Fig. 9], esse sono rappresentate sullo sfondo di un bosco e il
 volto della Woodman è invisibile, nella seconda [Fig. 10], invece, la
 donna è ritratta su uno sfondo neutro e i pezzi di corteccia che
 ricoprono le braccia, simili a fasciature, sembrano alludere a un
 tentativo di suicidio. In un'altra fotografia della stessa serie, dal
 braccio stesso della Woodman sembra pendere un ramo di felci,
 che in realtà è il riflesso capovolto degli alberi nel lago di fronte al
 quale si fa fotografare, in un riferimento alla pittura preraffaellita e
 simbolista.

Corpo, natura e sessualità vengono fusi anche nella visione del
 giardino di Jarman. Uno degli aspetti fondamentali nell'opera di
 Jarman è la riflessione sulla propria identità sessuale *queer*. Questo
 è evidente anche nel rapporto con la natura. Il giardino non è più
 un'espressione di valori tradizionali associati alla *Englishness* e alla
 tradizione, ma è uno spazio dove poter liberamente plasmare la
 propria identità in modo non convenzionale, anche in un dialogo
 produttivo con questa stessa tradizione. È il luogo dove Derek Jar-
 man, in una celebrazione ironica, ma militante al tempo stesso, di-
 venta *Saint Derek of Dungeness of the Order of Celluloid Kights*, ac-
 clamato dalle *Sisters of the Perpetual Indulgence* [Fig. 11]. Il film *The*
Garden, è poi girato quasi interamente a Dungeness. Come nella
 maggioranza dei lungometraggi del regista, il filo narrativo è molto
 scarno; sullo sfondo di una successione libera di immagini simboli-
 che, si svolge una sorta di celebrazione della Passione di Cristo
 ispirata a *Il vangelo Secondo Matteo* di Pasolini (1964): una coppia
 gay viene perseguitata e martirizzata da un gruppo di uomini ve-
 stiti da Santa Klaus. Il sacrificio della coppia rappresenta la trasfor-
 mazione in capro espiatorio della comunità omosessuale nei primi
 tempi in cui si diffondeva l'AIDS. La poesia *I walk in this garden*



Fig. 11: Howard Sooley, *Saint Derek Jarman of Dungeness*.

apre il film ed è allo stesso tempo un lamento per gli amici che l'AIDS sta decimando e un invito "dantesco" al pubblico perché segua l'artista nel viaggio attraverso il giardino. In questo senso, Jarman sembra aver acquisito un senso di pace e di accettazione grazie al giardino stesso, oasi di purezza e di bellezza, alla quale si tiene saldamente ancorato nella burrasca dei suoi ultimi anni di vita, all'ombra del gigantesco reattore nucleare. La struttura narrativa, per la maggior parte fluida e non convenzionale, è però retta da un espediente classico come quello della cornice: all'inizio del film il regista viene mostrato mentre, chino sul tavolo da lavoro, si addormenta. In questo senso, si tratta di un *trance movie*, sul modello di *Sang d'un poète* di Jean Cocteau (1930): l'artista è protagonista del proprio film, ma non come oggetto di attenzione voyeuristica, bensì in un rapporto più complessivo con la società, perché, come accennato in precedenza, l'esperienza personale assume un valore universale. Quello che segue, quindi, sembrerebbe essere una visione onirica dello stesso regista, che ricompare, ancora addormentato, ma questa volta nudo, avvolto in un lenzuolo, in un letto d'ospedale sulla spiaggia di Dungeness [Fig. 12]. Alcune enigmatiche figure, per metà nude e per metà vestite anch'esse di bianco, gli girano intorno agitando delle torce. L'elemento autobiografico è poi accentuato dalla presenza di un bambino che, in una sequenza, viene violentemente bacchettato da un gruppo di maestri: Jarman stesso lo identifica come un riferimento alla rigida educazione da lui ricevuta e, con un'enfasi sul riferimento religioso, "le bacchette dei maestri diventano le bacchette dei flagellatori".⁵ Questa scarna trama è inframmezzata, come sottolineavamo, da scorci della natura di Dungeness: fili d'erba in movimento, acqua, fuoco. Tali elementi conferiscono allo stesso tempo un'aura apocalittica e simbolica all'intero film. Una ritualità quasi mistica è per Jarman completamente inscindibile dalla sua opera, in quanto

⁵ Intervista al regista nel materiale promozionale del film, per gentile concessione di James Mackay.



Fig. 12: Derek Jarman, *The Garden*, 1990.

la sua concezione del ruolo dell'artista è quella di mediatore e interprete delle componenti magiche, alchemiche presenti nella natura: il giardino stesso rappresenta il tracciato simbolico di questa relazione. La pratica del giardinaggio – passione coltivata da Jarman sin dall'infanzia – ha una caratterizzazione rituale fatta di gesti lenti, ripetitivi, di attesa. Inoltre, lo stesso diario che registra i progressi del giardino e l'andamento della malattia è un'abitudine che presuppone ritualità ed è significativo come, man mano che passa il tempo, egli registri con la stessa minuziosità di dettagli il progredire della malattia – l'ultima parte di *Modern Nature* (1989-90) è contraddistinta da descrizioni di notti insonni e soggiorni in ospedale – e dei lavori del giardino, il nascere e il morire delle piante. La scrittura è allo stesso tempo un processo mentale e un atto materiale: Jarman riempie i propri quaderni di una grafia elegante e regolare e fa inserire sulla facciata a Sud del cottage il testo della poesia di John Donne, *The Sunne Rising*.

La ritualità rappresenta quindi una forma di resistenza e di rigenerazione per il corpo malato del regista. La sua stessa casa ha un nome che esprime un buon auspicio: *Prospect Cottage*. Tuttavia, inizialmente, il corpo sembra rinascere insieme al giardino, ma, mentre la natura muore e rinasce ciclicamente e Jarman osserva l'infinita varietà di forme nel costante mutamento che scandisce il tempo, il corpo progressivamente inizia il proprio irreversibile declino. Del resto, l'immagine del giardino è un emblema di ascesa e caduta allo stesso tempo. L'entrarvi è però, in un certo senso, aprirsi ad un'altra dimensione temporale molto più ampia:

Il giardiniere scava in un altro tempo, senza passato, né presente, inizio o fine. Un tempo che non spezza il giorno in ore di punta, pause pranzo, l'ultima corsa dell'autobus verso casa. Mentre cammini nel giardino, passi dentro a questa dimensione temporale – il momento in cui sei entrato è impossibile da ricordare. Attorno a te il paesaggio giace trasfigurato. (Jarman 1991: 30)

Il paesaggio di Dungeness è desolato, segnato da alcuni elementi caratteristici: il promontorio, il faro degli anni Sessanta, i resti di un sottomarino tedesco e la minacciosa centrale nucleare, in lontananza le scogliere di Dover e, quando il cielo è limpido, la Francia. È un luogo di sospensione tra passato e presente.

All'interno di questo paesaggio il giardino è anch'esso ibrido, fatto di materiali di recupero, come un vero e proprio *assemblage* tra organico e inorganico: metalli, pietre di selce, rami, e rottami di legno. Già negli anni Settanta, Jarman fa *beachcombing* sulle rive del Tamigi, scovando *objets trouvés* da inserire nelle proprie opere d'arte.

Jarman definisce il proprio giardino come "ecologically sound" (Jarman 1995: 30), quindi improntato al rispetto dell'ambiente, e le piante sono scelte apposta per crescere in queste condizioni: muschi, licheni, il cavolo marittimo, specie adatte al terreno salmastro. Per Jarman ogni pianta assume un particolare significato: le loro qualità sono specchio di qualità interiori, come ad esempio la ca-

pacità di resistere. Esse sono belle esteticamente, ma, annota Jarman, assorbono le radiazioni. Nelle fotografie scattate da Howard Sooley nel 1991 esse diventano delle forme scarne, essenziali, geometrie imperfette.

La natura quindi è contaminata dalla tecnologia, l'uomo contemporaneo non la può dominare, è un ibrido che si crea e ricrea con essa. Non esistono più natura e artificio separatamente. Si tratta di una natura che non rasserena, ma anzi è estensione dell'uomo contemporaneo con tutte le sue inquietudini.

Questo aspetto sembra risentire dei dibattiti dell'epoca: tra anni Ottanta e Novanta si aprono infatti nuovi spazi di riflessione tra natura, tecnologia e realtà artificiali, come dimostra, ad esempio, il noto *Manifesto Cyborg* (1985), in cui Donna Haraway afferma: "La contemporanea letteratura di fantascienza è piena di cyborgs – creature che sono simultaneamente animali e macchine, che popolano mondi ambiguamente naturali e artificiali" (Haraway 1985: 150. Traduzione mia).

Del resto, già il titolo di *Modern Nature* esprime la necessità di concepire la natura con modalità nuove, atte ad esprimere le interazioni tra paesaggio naturale e post-industriale.

Il testo inizia con la descrizione del giardino, che sembrerebbe a prima vista un classico giardino inglese. Tuttavia, da un lato l'ambiente ostile, dall'altro la presenza minacciosa, lontana ma costante della centrale nucleare, da subito esprime la visione di una natura contaminata, sinistra in qualche modo, in cui la bellezza deve resistere duramente per sopravvivere.

Significativamente, il giardino è parte integrante dell'ambiente, come scrive Jarman stesso: "Non ci sono muri o recinzioni. I confini del mio giardino sono l'orizzonte" (Jarman 1991: 3). Egli ne racconta la genesi: "Sembrava impossibile: i ciottoli senza terra supportavano una rada vegetazione" (Jarman 1995: 12). Ad un certo punto, però, egli riesce a coltivarlo e si rende conto di quanto esso rappresenti una "terapia e una farmacopea".

Il giardino s'inserisce anche nel lavoro di riflessione sul colore che l'artista, che stava progressivamente perdendo la vista, com-

pie negli ultimi anni di vita e che porterà al noto lungometraggio monocromatico *Blue* (1993) e alla serie di testi raccolti in *Chroma. A Book of Colour* (1994), nei quali egli riflette sui singoli colori e sul loro significato nell'ambito della propria esperienza artistica.

Il giardinaggio non è per Jarman una pratica portata avanti in modo casuale, egli ha una notevole competenza in questo ambito: fa infatti spesso riferimento ad alcuni personaggi che hanno fatto la storia del giardinaggio inglese, come Getrude Jekyll (1843-1932), autrice della progettazione di più di 400 giardini in diverse parti del mondo, ma anche di diversi testi su questa pratica. Inoltre, l'artista è molto interessato al rapporto di Monet con il giardino: egli compie, infatti, uno degli ultimi viaggi a Giverny, immortalato anch'esso dalle fotografie di Howard Sooley [Fig. 13]. Giverny è allo stesso tempo simile e diverso da Dungeness: è altrettanto libero, ma è molto più fertile, come osserva lo stesso Jarman:

Enormi pergolati di rose corrono liberi. È il più incolto giardino del mondo, ed è possibile descriverlo solo con le chiazze e le pennellate dei suoi dipinti. [...] Contrasta così tanto con il deserto di Dungeness – lussureggiante, ricco d'acqua e riparato sotto i suoi pioppi. Dubito che ci sia una pianta che non crescerebbe rigogliosa qui. (Jarman 1995: 134)

Un ulteriore aspetto che connette il rapporto con il giardino dei due artisti è che anche Monet, come Jarman, diventa progressivamente cieco, negli ultimi anni di vita.

Infine l'utilizzare il giardino come spazio creativo fa parte di una tendenza museologica contemporanea: da un lato, il museo è sempre più senza pareti (Blocker 1999: 17), dall'altro esso diventa un vero e proprio spazio espositivo in cui l'artista interviene direttamente. Una mostra tenutasi nel 2004 alla *Tate Britain, Art of the Garden*, ripercorrendo alcuni esempi principali di questa tendenza, oltre al giardino di Dungeness, includeva, ad esempio, il giardino di Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta*, vicino ad Edimburgo,



Fig. 13: Howard Sooley, Jarman a Giverny nel 1994.

concepito anch'esso come uno spazio artistico di fusione tra natura, scultura e poesia. A questa esperienza Jarman fa riferimento in *Modern Nature* (1991), esprimendo però la sua perplessità riguardo al fatto che per Finlay e per altri artisti che hanno creato un giardino – ad esempio, William Blake e William Morris – esso ha sempre rappresentato una fuga dalla realtà contemporanea verso un passato paradisiaco, come osserva egli stesso: "E tutti guardavano all'indietro, al di sopra delle proprie spalle – ad un Paradiso in terra. E tutti agli antipodi con il mondo attorno a loro" (Jarman 1991: 25).

Ma Jarman sente in tutto il suo percorso artistico di dover fondere arte e impegno politico e il giardino è quindi al contempo uno spazio di *performance* in cui dare spazio alla propria creatività e un particolare tipo di paradiso – del resto, come ricorda egli stesso, l'etimologia di questa parola deriva dall'antico persiano e significa "luogo verde" (Jarman 1995: 40) – in cui rifugiarsi ma non recidere il legame con la realtà esterna. È allo stesso tempo Eden e Getsemani. È uno spazio quasi magico, in cui nulla, dalla disposizione delle pietre in cerchio alla scelta dei colori e delle piante, è lasciato al caso, pur mantenendo una certa libertà di organizzazione: dalle prime sperimentazioni in *Super 8*, come, ad esempio, il già menzionato *A Journey to Avebury*, esiste una connessione attraverso la ritualità e l'elemento magico, dal momento che Jarman è da sempre interessato alla simbologia alchemica.⁶ Egli crede nella visione di un artista a tutto tondo, in senso rinascimentale, e per certi versi anche romantico – l'esempio più vicino è senz'altro quello di William Blake. Questo fa sì che arte e vita si fondano completamente e che il giardino diventi allo stesso tempo espressione artistica, ma anche traccia di un'esperienza personale – la malattia - e universale – la sofferenza di una generazio-

⁶ IDel resto questa tendenza ricorre nelle ricerche artistiche tra anni Settanta e Ottanta, tanto che tali ricerche sono oggetto della sezione dedicata ad *Arte e Alchimia* nella nota biennale di Venezia XLII (1986) su *Arte e Scienza*.

ne falciata dall'AIDS e l'emarginazione della diversità – difficoltà alle quali il regista oppone una propria consapevole forma di resistenza:

Una mitologia personale ricorre nella mia scrittura, più o meno nel modo in cui le corone di papaveri sono scivolte furtivamente nei miei film. Per me quest'archeologia è diventata un'ossessione, per gli 'esperti' la mia sessualità è uno stato di confusione. Tutte le informazioni date per scontate dovrebbero rendere tristi noi *invertiti*. Tuttavia, prima di morire intendo celebrare il nostro angolo di Paradiso, la parte del giardino che Dio si è dimenticato di menzionare. (Jarman 1991: 23)

BIBLIOGRAFIA

- BLOCKER D. (1999), *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Duke University Press, Durham.
- HARAWAY D.J. (1991), "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in Id., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, pp. 149-181.
- JARMAN D. (1991), *Modern Nature*, Vintage, London.
- JARMAN D. (1995), *Derek Jarman's Garden*, Thames & Hudson, London.
- JARMAN D. (1994), *Chroma. A Book of Color*, Vintage, London.
- JARMAN D. (1996), *Up in the Air. Collected Film Scripts*, Vintage, London.
- JARMAN D. (2001), *Smiling in Slow Motion*, Vintage, London.
- PEAKET. (1999), *Derek Jarman*, Abacus, London.
- SAGUARO S. (2006), *Garden Plots: the Politics and Poetics of Gardens*, Ashgate Publishing, Farnham.