UNA LETTURA A PIÙ VOCI: I «SONETTI» IN «THE ANGELIC CONVERSATION» DI DEREK JARMAN

Anna Viola Sborgi

The Angelic Conversation (1985) si inserisce in un articolato percorso di rilettura dell'eredità shakespeariana e, più in generale, della tradizione letteraria britannica, iniziato da Derek Jarman nel 1979 con la sua versione filmica di *The Tempest*. Il dialogo con la propria tradizione culturale è una cifra caratteristica dell'opera di questo regista, mutuata in parte dall'*art cinema*, corrente visionaria della filmografia britannica anche rappresentata da un cineasta come Peter Greenaway, il quale, pur essendo per certi versi agli antipodi di Jarman, ne condivide la formazione come artista visivo e quindi la concezione del cinema come ambito espressivo multimediale, che privilegia una forma non narrativa. Il confronto con l'eredità culturale britannica si inserisce quindi nel contesto di un cinema sperimentale che esprime una personale ri-definizione della *Englishness* la cui natura corrosiva risente dell'influsso delle sottoculture giovanili dell'epoca (il punk, in primo luogo), in una rielaborazione della tradizione alternativa a quella del più convenzionale *heritage cinema*.

Da qui l'esigenza di misurarsi, prima di tutto, con il corpus teatrale shakespeariano ed elisabettiano in genere: da *The Tempest* a *Edward II* di Marlowe. Nel caso di *The Angelic Conversation*, il regista britannico non si cimenta con un testo teatrale, bensì con un testo poetico. Nonostante i *Sonnets* ricorrano spesso nelle produzioni cinematografiche, ma anche televisive (si pensi alla frequente citazione di questi testi nel *teen drama*), non esistono altri film interamente dedicati a quest'opera di Shakespeare. Ne esistono invece elaborazioni in ambito teatrale, come, ad esempio, il recente spettacolo di Peter Brook, *Love is my sin* (2009), nel quale i sonetti diventano le battute di un dialogo tra due amanti (interpretati dai due attori Natasha Parry e Michael Pennington), che, in uno scambio vivace, scandiscono le diverse fasi della lotta tra amore e tempo. Il lungometraggio di Jarman, una delle opere meno note del regista, pur non essendo una vera e propria drammatizzazione, apre nella sua

fusione di parole, suono e immagini, ulteriori spazi di interpretazione. I quattordici testi scelti[1] sono prevalentemente quelli dedicati all'amore per il *fair youth*.

The Angelic Conversation è ambientato in luoghi molto diversi tra loro. Alcune scene del film sono girate nella paludosa Isle of Grain, punta estrema della penisola di Hoo a est di Londra, sull'estuario del Tamigi, dove si trovavano alcuni stabilimenti industriali, tra cui, fino al 1982, una raffineria, sostituita poi da una centrale elettrica; altre sequenze vengono riprese presso la cava di Winspit e la scogliera di Dancing Ledge, nel Dorset e, infine, presso Montacute House, nel Sommerset, una dimora elisabettiana oggi facente parte della *National Trust.* Già dalla scelta dell'ambientazione, la campagna e la costa del Sud dell'Inghilterra accanto a desolate aree industriali, percepiamo la commistione fra tradizione e contemporaneità e l'accostamento tra l'idillio pastorale e la *waste land* del mondo contemporaneo, che esprimono in modo emblematico la visione di Jarman. Inframmezzate alle sequenze in cui la natura è l'unico sfondo della rappresentazione, emergono immagini il cui carattere minaccioso viene suggerito dal sottofondo sonoro che diventa improvvisamente stridente: un radar in movimento che sembra esser legato a qualche fine misterioso, una recinzione d'acciaio, un'auto in fiamme.

Da un lato il film mostra il mondo della campagna inglese, delle *country houses*, con nostalgia, come una dimensione rasserenante della cultura britannica ormai perduta, ma sempre affascinante, dall'altro esprime la consapevolezza dell'ambivalenza di queste immagini, evocate non solo dall'*heritage film*, ma anche dalla propaganda thatcheriana per nascondere le lacerazioni di una Gran Bretagna contemporanea in cui le tensioni sociali erano continue e drammatiche. Jarman infatti sottolinea come il suo riappropriarsi dell'immaginario pastorale inglese sia diverso rispetto alla nascente industria dell'*heritage*, che trasforma luoghi un tempo incantevoli in fasulli parchi a tema all'aria aperta:

> In the short space of my lifetime I've seen the destruction of the landscape through commercialisation, a destruction so complete that fragments are preserved as if in a museum. …You drive through the

[1] 57, 90, 43, 53, 148, 126, 29, 94, 30, 55, 27, 61, 56, 104.

> small towns villages which if historic, like Rye, have been made 'historical' – busily manufacturing themselves as picture postcards of their past.[2]

Seppure in modo molto indiretto rispetto agli altri lungometraggi del regista, veri e propri *state of the nation films*, come ad esempio *The Last of England* (1987), le tensioni sociali, e in particolare le condizioni di emarginazione in cui la comunità gay inglese viveva in quegli anni[3], entrano a far parte del sottotesto del film e l'atmosfera sospesa, da idillio perduto, di *The Angelic Conversation*, sembra porsi come l'unico spazio per vivere la propria identità sessuale liberamente. Come sostiene il critico Michael O'Pray, questo film esprime "a strong sense of exile"[4].

Un'altra scelta che iscrive il film nella tradizione degli adattamenti cinematografici letterari è quella dell'attrice shakespeariana Judi Dench come voce narrante. La lettura dei sonetti viene accostata alle immagini di una storia d'amore tra due uomini. La voce femminile fa quindi da contrappunto alle due figure maschili, quasi in un immaginario dialogo a tre scandito dai testi dei sonetti, attraverso il quale il regista esplora, come sempre nel suo cinema, le dinamiche di genere, rendendo così in modo emblematico l'ambiguità del testo originale. Del resto, Jarman stesso rifugge un'interpretazione univoca del rapporto tra la storia d'amore e i sonetti:

> […] I wanted a woman's voice so there was no confusion. If I had used a man's voice it would have seemed that one of the young men was talking about the other. One of them would have had that dominant voice, and I didn't want that to happen, so the voice became that of an observer, leaving the imagery autonomous. It also

---

[2] Derek Jarman, *Kicking the Pricks*, London, Vintage, 1996, p. 138.

[3] La diffusione dell'AIDS e la convinzione dell'opinione pubblica che la malattia riguardasse soltanto la comunità omosessuale, le leggi restrittive ancora in vigore nei confronti degli omosessuali, si pensi alla famigerata Clause 28, creavano un clima molto difficile. Dopo che Jarman scoprì di essere positivo all'HIV prese parte attivamente, fino alla morte nel 1994, alle campagne contro la discriminazione degli omosessuali.

[4] Michael O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London, British Film Institute, 1996, p. 136.

> established the feminine in the film, which otherwise would have been lacking. It completed it.[5]

Sebbene la voce femminile crei un certo distacco e non renda una delle due figure maschili dominante sull'altra, il gioco degli sguardi non è altrettanto neutrale: il personaggio interpretato da Paul Reynolds, protagonista delle prime inquadrature, assorto in una malinconica meditazione, sembra essere l'oggetto del desiderio dell'altro giovane (Philip Williamson), che viene mostrato mentre lo ricorda in alcuni *flashback*. Nelle prime scene, inoltre, assistiamo ad una sorta di muto *aside*: dopo che i primi minuti scorrono con il sottofondo del sonetto "Being your slave, what should I do but tend/ Upon the hours and times of your desire?" (57), improvvisamente Reynolds si volta e guarda dritto nella telecamera, chiedendo allo spettatore di essere guardato. Egli sembra così essere una moderna incarnazione del *fair youth* shakespeariano. Del resto, Jarman stesso era rimasto affascinato dalla bellezza del giovane, al quale aveva chiesto di girare un film ancora prima di decidere che l'argomento sarebbe stata una storia d'amore sullo sfondo dei *Sonetti*. Parole e sguardi sembrano quindi creare una continua ambiguità d'interpretazione. In queste prime sequenze, infatti, la lettura del sonetto disorienta lo spettatore, dal momento che non esiste una evidente corrispondenza tra le figure del testo shakespeariano e i personaggi del film. Ad esempio, nonostante Jarman inserisca nella sua selezione alcuni dei sonetti dedicati alla Dark Lady, a partire dal Sonetto 151 che introduce il film, questo personaggio sembra essere completamente assente. La soave voce narrante di Judi Dench non sembra corrisponderle in nessun modo. Tuttavia, Jarman confonde ulteriormente i ruoli quando inserisce nelle mani di Phillip Williamson, che indossa un elegante completo scuro, un ventaglio nero.

Questa ambivalenza dei personaggi riflette le diverse interpretazioni dei *Sonetti* che, com'è noto, sono stati considerati dalla critica, a seconda dei casi, come un'opera autobiografica, come un testo di finzione, come espressione di un'amicizia platonica o come la prova dell'omosessualità di Shakespeare. Jarman adotta

[5] Derek Jarman, *op.cit*., p. 143.

quest'ultima prospettiva e ne parla, con un tono quasi ingenuo che è spesso parte della sua *vis polemica*, come fosse una sua rivendicazione su cui la critica non concorda. Ma se egli non è certo il primo a suggerire l'omosessualità di Shakespeare, è originale il fatto di adottare per lui il termine *queer*, in tutte le sue complesse valenze politiche e culturali:

> La scelta strategica di nominare e nominarsi diversamente, *queer*, indica inoltre una svolta linguistica, una focalizzazione sulla sessualità non in quanto realtà oggettiva bensì come terreno mutevole continuamente ridefinito dai discorsi, dalle rappresentazioni e auto-rappresentazioni di specifici soggetti culturali; la nominazione non è neutra, costituisce relazioni epistemologiche fra categorie e pone in essere soggetti sociali, non ultimi quelli omosessuali.[6]

L'identità sessuale diventa fluida, è *queer*, appunto, dal momento che "rinominarsi queer significa introdurre una differenza, anzi moltiplicare il discorso delle differenze"[7] e attraverso lo straniamento prodotto dalla voce femminile, Jarman riconfigura di continuo i ruoli, mescolando le carte tra oggetto e soggetto della passione amorosa e spettatore, e facendo sì che il testo originale, già di per sé polisemico, possa aprire il campo ad ulteriori interpretazioni.

Inoltre, l'interesse di *The Angelic Conversation* risiede nel suo riuscire a creare un dialogo tra parole e immagini attraverso il quale emergono alcuni dei temi più importanti dei *Sonetti*: la forza totalizzante della passione, la perdita dell'amato, il rapporto tra amore e tempo, lo sfiorire della bellezza e la possibilità di renderla immortale attraverso l'arte, evidente dall'inclusione del celebre sonetto "Not marble nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this powerful rhyme" (55).

Come spesso accade nei film di Jarman, in *The Angelic Conversation* la trama è molto scarna e si può articolare secondo alcuni momenti principali, a cui vengono associati gruppi di sonetti,

---

[6] Marco Pustianaz, "Studi Queer", in: Michele Cometa (a cura di), *Dizionario degli Studi Culturali*, versione online, http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/studi_queer.html (ultima consultazione 18/07/10).

[7] *Ibidem*.

che, pur essendo stati scelti in seconda battuta, a conclusione del film, producono una associazione tematica con le immagini.[8]

Il film inizia con lo schermo nero su cui campeggiano a grandi lettere i noti versi: "Love is too young to know what conscience is; / Yet who knows not conscience is born of love?" (Sonnet 151). I due versi vengono estrapolati dal resto del componimento, prestandosi così a un'interpretazione in realtà abbastanza distante dal senso complessivo del sonetto, dedicato alla Dark Lady e incentrato sul desiderio in tutta la sua fisicità. La scelta dei primi due versi mette l'accento quasi esclusivamente sul rapporto tra amore e incoscienza. Il critico Rowland Wymer ha anche sottolineato come l'impostazione grafica dei versi sullo schermo[9], diversa da quella del testo originale, rendendo "who knows not conscience" il soggetto della frase e non "conscience", voglia alludere all'incoscienza di colui che ama, più che al fatto che la consapevolezza nasca dall'amore, ragione per la quale l'autore mette, più avanti nel testo, in dubbio l'innocenza della Dark Lady.

Tra l'altro, Wymer sottolinea come i versi estromessi, densi di una tensione molto più fisica che ideale, siano in contrasto con la castità delle scene d'amore contenute nel film[10]. Jarman stesso precisa come la sua intenzione fosse quella di fare un film sulla passione omoerotica diverso da quelli più diffusi all'epoca: "I have seen very few films on male love which are gentle, they usually have a violent subtext – the violence you have to traverse before you make peace with yourself."[11]

Per cui, più che voler estromettere dal film il personaggio della Dark Lady, la scelta di citare i soli primi due versi serve a spostare l'attenzione sui temi più cari al regista, su una personale visione

---

[8] Originariamente il film era stato concepito come una lettura visiva del poema anglosassone *The Wanderer*.

[9] Le ultime parole dei due versi vengono così separate:

Love is too young to know what
conscience is
Yet who knows not conscience
Is born of love

Cfr. Rowland Wyner, *Derek Jarman*, Manchester, MUP, 2005, p. 87.

[10] *Ibidem*.

[11] Derek Jarman, *op.cit*., p. 134.

dell'amore. Come spesso accade in Jarman, la dimensione privata diventa espressione di una rappresentazione più ampia, universale.

> When you are making a film which doesn't have a script, it becomes an extension of your life. It's not sentimental because I'm not a particularly sentimental person […]. And after all, Shakespeare's sonnets are not sentimental; one of the most consistent feelings conveyed in the sonnets is loss.[12]

Il riferimento all'incoscienza viene anche associato da Jarman stesso alla spontaneità delle immagini del film[13], girato in Super 8. Questa tecnica, spesso utilizzata dal regista, soprattutto agli esordi, conferisce alle sue opere un senso di immediatezza, ed è particolarmente adatta a rendere le dinamiche amorose al centro del film e degli stessi testi. Il Super 8 evoca la dimensione dell'*home movie* in cui l'esperienza privata diventa materiale cinematografico e si presta a rappresentare la memoria, il ricordo della passione amorosa. D'altro canto, la modalità di lavoro di Jarman è spesso affidata all'intuizione, all'improvvisazione spontanea che spesso nasce dal clima di condivisione creato dalla comunità che partecipa alla realizzazione del film e il Super 8 rappresenta una modalità che gli permette di cogliere gli stimoli della realtà in modo immediato.

Come accennato in precedenza, la prima inquadratura del film mostra Paul Reynolds seduto a Montacute House che, pensieroso e malinconico, guarda al di fuori, attraverso alcune grate. A queste seguono alcune inquadrature di un altro giovane (Phillip Williamson), che passeggia nervosamente su una scogliera. Questa prima parte, quindi, esprime il desiderio dei due amanti che, separatamente, si struggono per la lontananza. Non a caso, il primo sonetto recitato dalla Dench è, come accennavamo, "Being your slave, what should I do but tend / Upon the hours and times of your desire?" (57), testo che esprime la logorante attesa in cui la vita senza l'oggetto del proprio amore si consuma.

Il sonetto successivo "Then hate me when thou wilt, if ever, now, / Now, while the world is bent my deeds to cross" (90) esprime il

[12] *Ivi*, p. 140.
[13] *Ibidem*.

dolore della separazione, mentre "When most I wink, then do mine eyes best see" (43) illustra il rapporto tra amore e sogno.

Nella parte centrale del film avviene l'incontro tra i due amanti, caratterizzato da un senso di mistero, sottolineato dal sonetto "What is your substance, whereof are you made, / That millions of strange shadows on you tend?" (53). Nella sequenza successiva compare un terzo giovane, con il torso nudo tatuato (Dave Baby), che, seduto su una sorta di trono, con in testa una corona e in mano uno scettro regale, viene lavato e baciato con delicatezza dai due giovani amanti in una sorta di rito di purificazione. Questa scena, apparentemente enigmatica, è da collegarsi ad altre sequenze in cui gli amanti nuotano nell'acqua, e rappresenta una sorta di purificazione dal mondo, come ricorda lo stesso Jarman in un'intervista ad O'Pray[14]. Del resto, una simbologia degli elementi pervade tutto il film: immagini rituali e simboliche che includono l'uso del fuoco e dell'acqua, ad esempio, sono da collegare ad un interesse per il mondo dell'alchimia e per la figura dell'elisabettiano John Dee – nella visione di Jarman, una sorta di prototipo dell'artista – che ricorrono nell'opera del regista, da *Jubilee* (1978) a *The Tempest* (1979).

È poi il momento della scena d'amore tra i due giovani, che si trasforma in una sorta di giocosa lotta e che ha luogo nell'oscurità della cava di Winspit. La presenza del buio viene interpretata da Jarman, in senso junghiano, come un viaggio attraverso l'oscurità che è necessario compiere per raggiungere la conoscenza.

A questa serie di immagini segue il congedo dei due amanti, accompagnato dal sonetto "Weary with toil, I haste me to my bed, / The dear repose for limbs with travel tired": un distacco che è già angoscia della lontananza (27). Nella conclusione del film si sovrappongono le immagini di entrambi i giovani: Williamson sulla spiaggia e Reynolds nel giardino di Montacute: entrambi vagano pensierosi e si struggono nel ricordo reciproco. L'ultima inquadratura è speculare alla prima e si intuisce come tutto il film sia stato un ricordo degli amanti, del loro incontro e del loro perdersi: Williamson sprofonda il volto in un cespuglio di fiori il cui profumo

[14] S. Field e M. O'Pray, "On Imagining October, Dr Dee and Other Matters: Derek Jarman in Interview", *Afterimage*, no. 12, 1985, p. 55.

rievoca l'amato che egli rivede nuotare nell'acqua in alcuni fotogrammi sovrapposti.

Lo scorrere delle immagini, girate in Super 8 con l'aiuto di un pulsante della cinepresa che ne rende la successione più veloce, viene poi rallentato in fase di post-produzione. I fotogrammi vengono poi riversati in 35 mm, diventando, così, nell'intenzione di Jarman, delle "moving slides"[15]. Prevalentemente in bianco e nero, esse acquisiscono una sfumatura bluastra che permane per tutto il film, con l'eccezione di alcuni fotogrammi in cui i colori si saturano: il rosso intenso del fuoco e il blu cobalto del mare vengono inseriti nel momento emotivamente più intenso, quello che precede l'incontro. Queste caratteristiche forniscono al film una qualità pittorica. La struttura non narrativa, che può disorientare lo spettatore non avvezzo all'opera di questo regista, procede per associazioni di immagini, suoni e parole, in una fusione che, se all'inizio può sembrare poco organica e per certi versi lo risulta, se rapportata ad opere più mature dello stesso autore, man mano che ci si addentra all'interno del film, risulta sempre più ipnotica, per suscitare sempre più intense reazioni emotive nello spettatore.

A questo si aggiunge l'effetto di straniamento prodotto dalla colonna sonora *industrial* composta dalla band inglese *Coil* che, creando evocativi contrasti con lo sfondo nostalgico e idilliaco della campagna inglese, ben esprime il continuo dialogo tra tradizione e sperimentazione che è la cifra della ricerca formale del regista. Ai *Coil* vengono accostati i *Sea Interludes* di Britten, tratti dal *Peter Grimes*. Questo rappresenta un riferimento ad un autore della tradizione contemporanea inglese molto significativo per Jarman, che dedicherà un intero lungometraggio al suo *War Requiem*.

The Angelic Conversation, quindi, non trascende soltanto i diversi generi – il testo poetico che si fa filmico – e i diversi momenti culturali – la tradizione che si compenetra con il contemporaneo – ma è anche fusione tra diversi *media* visivi, e rilegge i sonetti di Shakespeare alla luce di attualizzanti connessioni intertestuali e multimediali.

---

[15] Derek Jarman, *op. cit.*, p. 145.

Bibliografia

FIELD Simon e O'PRAY Michael, "On Imagining October, Dr Dee and Other Matters: Derek Jarman in Interview", *Afterimage*, no. 12, 1985.

JARMAN Derek, *Kicking the Pricks*, London, Vintage, 1996.

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

PUSTIANAZ Marco, "Studi Queer", in: Michele Cometa (a cura di), *Dizionario degli Studi Culturali*, versione online, http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/studi_queer.html (ultima consultazione 18/07/10).

SHAKESPEARE William, *Sonetti*, Milano, Mondadori, 1993.

VENDLER Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

WYNER Rowland, *Derek Jarman*, Manchester, MUP, 2005.