



Publif@rum 28, 2017

Periferie: percezioni, conflitti e rigenerazioni

Anna Viola SBORGI

“The city belonged to you”: Derek Jarman, Londra e i Docklands

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Anna Viola SBORGI, “*The city belonged to you*”: Derek Jarman, Londra e i Docklands, Periferie: percezioni, conflitti e rigenerazioni, Publiforum, n. 28, pubblicato il 2017, consultato il 21/01/2018, url: http://publiforum.farum.it/ezine_pdf.php?id=401

Editore Publiforum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

<http://www.farum.it/publiforum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publiforum/ezine_articles.php?art_id=401

Document généré automatiquement le 21/01/2018.

“The city belonged to you”: Derek Jarman, Londra e i Docklands

Anna Viola SBORGI

Table

Bibliografia

Riassunto

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta, l'artista britannico Derek Jarman (1942-1994) rappresenta Londra nei suoi film, video e scritti autobiografici. In particolare, negli anni Settanta, Jarman è uno dei primi a trasferirsi nei magazzini abbandonati nell'area dei Docklands, zona della capitale londinese allora in abbandono e oggi radicalmente riqualificata. In questo testo analizzerò, in una prospettiva interdisciplinare, radicata nell'ambito degli studi culturali e urbani, l'opera di Jarman in relazione alla sua esperienza di vita nei Docklands. Tracerò connessioni tra la particolare poetica del regista nei film e negli scritti e le più ampie strategie di riconfigurazione dello spazio urbano, mettendo in luce come la sua esperienza di vita e pratica artistica in quelle zone diventi particolarmente significativa in relazione al contesto storico dell'epoca e sia ancora attuale rispetto alle sfide del vivere urbano contemporaneo. L'esplorazione urbana di Jarman, volta alla ricerca di un senso di appartenenza, si concretizza nella scoperta di modalità alternative a un'esperienza standardizzata del vivere quotidiano nella città. In questo senso, essa non è solo riflesso delle sue esperienze personali, ma anche delle sfide poste dal contesto londinese – tra l'inizio degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, momento storico cruciale nel gettare le basi di un radicale rinnovamento urbano che è ancora in atto nella contemporaneità.

Abstract

Between the end of the 1970s and the early 1990s, British artist Derek Jarman (1942-1994) represented London in his films, videos and autobiographical writings. In particular, in the 1970s, Jarman was one of the first artists to go and live in an abandoned warehouse in the Docklands, at the time one of London's most rundown areas and now a radically regenerated one. In this essay, I will apply an interdisciplinary perspective, rooted in a cultural and urban studies approach, to explore Jarman's work in relation to his experience of loft-living in the Docklands.

I will trace the connection between Jarman's peculiar poetics in his writings and films and wider transformation strategies of the urban space, highlighting how his living experience and creative practice in those areas acquire specific meanings when set within the historical context of the time and are still relevant to contemporary urban living challenges. Jarman's exploration, aimed at the search for a sense of belonging, takes shape in the discovery of alternatives to a standardised experience of everyday living in the city. In this sense, it mirrors not only his personal experiences, but also the challenges of London's context between the early 1970s and the early 1980s, a crucial historical moment that creates the premises for a radical form of urban renewal still taking place in the present.

In questo testo esplorerò, in una prospettiva interdisciplinare, radicata nell'ambito degli studi culturali, l'opera del regista, scrittore e artista Derek Jarman (1942-1994), in relazione alla sua esperienza di vita nei Docklands, zona della capitale londinese in abbandono negli anni settanta e ora riqualificata. Analizzerò come la particolare poetica del regista entri in relazione con più ampie strategie di riconfigurazione dello spazio urbano e come, quindi, la sua esperienza di vita e pratica artistica in quelle zone sia estremamente significativa in relazione al contesto storico dell'epoca e ancora attuale rispetto alle sfide del vivere urbano contemporaneo. L'esplorazione urbana di Jarman, volta alla ricerca di un senso di appartenenza, si concretizza nella scoperta di modalità alternative a un'esperienza standardizzata¹ del vivere quotidiano nella città e, in questo senso, essa non è solo riflesso delle sue esperienze personali, ma anche delle sfide poste dal contesto londinese tra l'inizio degli anni settanta e i primi anni ottanta, momento storico cruciale nel gettare le basi di un radicale rinnovamento urbano che è

ancora in atto nella contemporaneità.

Prima di addentrarsi nello specifico rapporto di Jarman con l'area dei Docklands è necessario prendere in considerazione l'importanza delle ambientazioni urbane e di Londra in senso più ampio nella vita e nell'opera dell'artista. Nei primi anni sessanta, Jarman si trasferisce nella capitale come studente, prima al King's College, dove ottiene una laurea in Inglese, Storia e Storia dell'Arte e, in seguito, alla Slade School of Art, per la specializzazione in pittura e scenografia. Risiede in diverse zone della capitale, fino a quando, nel 1987, acquista e ristruttura un piccolo cottage di pescatori a Dungeness, nel Kent, che diventa il suo rifugio negli ultimi anni di vita. Tuttavia, anche dopo aver lasciato la città, si trova a doversi recare frequentemente presso gli ospedali londinesi per la salute in continuo peggioramento a causa dello svilupparsi dell'AIDS.²

Londra è il centro dell'esperienza di vita di Jarman ed è una presenza costante nella sua opera, che si articola attraverso diverse forme di espressione artistica. Appare nelle sue prime esperienze come scenografo, in particolare nelle collaborazioni con Ken Russell. In *The Devils* (1971), Jarman dà forma a una città torreggiante e bianca, che rappresenta una Londra talmente astratta da renderla irriconoscibile. In *The Savage Messiah* (1972), film che narra la storia di Henri e Sophie Gaudier-Brzeska, ricostruisce con una maggiore attenzione al dettaglio storico le ambientazioni la Londra vorticista a inizio Novecento. Inoltre, in un'ulteriore collaborazione con Russell, l'allestimento dell'opera di Stravinskij del 1951 *The Rake's Progress* (1982), Jarman ricrea Piccadilly e la metropolitana di Angel nelle sue scenografie dal gusto contemporaneo.

Londra è una presenza costante nei testi autobiografici dell'artista, che tracciano le diverse fasi della sua esplorazione urbana: *Dancing Ledge* (1984), *The Last of England* (1987), *Modern Nature* (1991) e *Smiling in Slow Motion* (2000, postumo), allo stesso tempo diari e quaderni d'appunti per i suoi film e la sua pratica artistica in senso più ampio. *The Last of England*, in particolare, fonde diversi generi: è un diario, una sceneggiatura per l'omonimo film e una finta intervista, illustrata da immagini del film e di Jarman stesso. Contemporaneamente, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni novanta, Jarman ritrae la città come una *wasteland* urbana nei suoi film e video, dagli apocalittici *state of the nation films Jubilee* (1979) e *The Last of England* (1989) a *The Queen is Dead* (1986), la serie di video musicali girati per gli Smiths. Scritti e opere visive sono in costante dialogo e danno forma a una personale geografia londinese dell'artista.

L'esplorazione di Londra si concentra in particolare in alcune zone: la *queer London* dell'epoca, da Hampstead Heath a Soho, dove l'esplorazione urbana si fonde con la sperimentazione sessuale; il lungofiume, dove Jarman vive in ex magazzini abbandonati e, sempre più frequentemente, negli ultimi anni, la Londra degli ospedali (St Mary's, St Bartholomew's), dove è curato per diverse patologie derivanti dall'AIDS. Da campo aperto di esplorazione personale e artistica, Londra diventa, con il progredire della malattia, un luogo ostile. In un'annotazione del 5 aprile 1992 nel diario *Smiling in Slow Motion*, egli così esprime i suoi mutati sentimenti verso la città: "Silent, sunny day, cool to the touch and I have to leave for London. I would give my heart now to stay at the edge of the sparkling sea. London seems so dark, wearisome, sad – all my troubles are there" (JARMAN 2000: 112). Questo pessimismo finale si comprende alla luce del fatto che la commistione tra pubblico e privato in Jarman è sempre molto forte: in questi ultimi anni, in particolare, il clima politicamente oppressivo – l'epoca dei governi conservatori di Margaret Thatcher – si sovrappone alla sua personale esperienza di gestione della malattia. Nonostante l'entusiasmo e l'esplorazione giocosa della gioventù abbiano lasciato il posto a una più generale disillusione, la connessione emotiva di Jarman con la capitale rimane comunque forte. La ricerca di uno spazio di libertà creativo e di un senso di appartenenza portano Jarman a rinegoziare costantemente il proprio rapporto con lo spazio urbano.

La zona dei Docklands, dove il regista si trasferisce a fine anni sessanta e in cui ambienta larga parte della propria opera, assume in questo senso un particolare rilievo.³ Quest'area, oggi completamente rinnovata e costellata da teatri, ristoranti, abitazioni di lusso, uffici, gallerie e musei,⁴ versa, negli anni settanta, in condizioni di forte abbandono. Le ragioni per questo declino sono diverse. In particolare, esso è dovuto alla chiusura delle banchine del porto a fine anni sessanta; l'introduzione delle navi porta-container, che necessitano di fondali più profondi, portano al disuso dei moli più vicini al centro, dando così inizio a un rapido decadimento dell'area,⁵ già devastata dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.⁶ La Luftwaffe prende di mira questa zona in particolare per la presenza di fabbriche e dell'attività portuale. Come sottolinea Juliet Gardiner, i bombardamenti avevano lo scopo preciso di devastare i docks in modo da bloccare l'importazione di cibo e materiali essenziali alla prosecuzione del conflitto (GARDINER 2010: 37). Nel secondo dopoguerra il cinema ne documenta la devastazione in pellicole come *Hue and Cry* (Charles Crichton, 1947), in cui un gruppo di ragazzini dell'East End alle prese con un mistero da risolvere si aggira per vaste distese di detriti causate dai bombardamenti.

Nonostante per tutto il corso degli anni settanta vengano presentati diversi piani di ricostruzione dell'area (FOSTER 1999: 47-56), ciò non viene attuato in modo capillare e strutturale sino al 1981, quando il governo di Margaret Thatcher crea la *London Docklands Development Corporation*, che deve elaborare una strategia ventennale di rigenerazione dell'area. Il piano è portato avanti in un'atmosfera di conflitto tra le autorità locali, gli abitanti dell'area e la LDDC, che favorisce l'insediamento di una nuova clientela *yuppie* alle spese di una comunità locale che non può più permettersi i prezzi delle case (FOSTER 1999: 50). Con l'inizio del processo di riqualificazione urbana tuttora in atto, l'area di East London cambia progressivamente volto. Il centro di gravità economico e culturale della città comincia a spostarsi a Est: dalla riqualificazione dell'Isle of Dogs, e in particolare di Canary Wharf, che si affianca alla City come centro finanziario negli anni novanta, alla più recente riconversione di

Newham iniziata in occasione delle Olimpiadi del 2012 e non ancora terminata.

Nei primi anni settanta, Jarman è fra i primi artisti a eleggere come propria dimora i magazzini abbandonati sul lungofiume. Quando si trasferisce nei Docklands, la trasformazione radicale di quest'area è appena iniziata e il processo di *gentrification* è agli albori⁷ e, anche quando, nella seconda metà degli anni ottanta, il regista vi ritorna per girare *The Last of England* e i video per gli Smiths, zone intere sono ancora vere e proprie wasteland urbane. L'esperienza del loft-living stabilisce una sorta di alternativa, seppur di breve durata, a un modello di rigenerazione urbana particolarmente aggressivo. Londra non è il primo caso di questo tipo di insediamento, fenomeni di questo tipo si verificano soprattutto a New York nello stesso periodo, in particolare nelle zone di SoHo e del Lower East Side.⁸ Il loft-living e le implicazioni del rapporto tra cultura e capitalismo avanzato sono stati ampiamente analizzati da Sharon Zukin in *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, pubblicato per la prima volta nel 1982; sono stati successivamente sviluppati in altri due saggi che tengono traccia dei cambiamenti sociali ed economici tra la fine del Novecento e gli inizi del nuovo millennio (ZUKIN 1989, 1995, 2010). Come sottolinea Zukin, gli edifici industriali abbandonati rappresentano allo stesso tempo una soluzione economica a basso costo e particolarmente congeniale alla pratica artistica, per la grande metratura della pavimentazione e delle finestre (ZUKIN 1989: 2), che rende questi edifici adatti non solo come laboratori, ma anche come spazi espositivi per lavori di grandi dimensioni.

La riappropriazione di questo tipo di spazio da parte di una sorta di avanguardia artistica, che ne scopre la potenzialità prima di qualsiasi altro attore del processo di riqualificazione, è un fenomeno controverso, perché se da un lato la presenza di artisti promuove un recupero di queste aree, dall'altro le rende nuovamente attraenti per la speculazione immobiliare, un processo che in tempi più recenti viene identificato come "artwashing".⁹ Agli artisti – che devono man mano spostarsi verso altre aree economicamente più sostenibili – si sostituisce un nuovo ceto di *young professional* – con occupazioni spesso collegate, in senso lato, alla creatività, almeno nelle fasi iniziali di insediamento¹⁰ che diventano un target appetibile del mercato immobiliare. Nel caso di Londra, questa dinamica si è riproposta in East London dagli anni settanta ad oggi, in particolare nelle zone di Shoreditch e Hackney, che attraevano gli artisti per la loro dimensione multiculturale e per il basso costo della vita. L'iconografia di questa trasformazione è resa emblematicamente, ancora una volta, dal cinema: gli spartani magazzini immortalati negli anni settanta da Jarman nei suoi Super 8 diventano attraenti e costosi *bachelor pads* nelle *rom-coms* all'inizio del nuovo millennio, da *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001) a *Love Actually* (Richard Curtis, 2003).

L'esperienza di vita lungo i banchi del Tamigi rappresenta per Jarman l'opportunità di fondere la propria vita con l'attività creativa, espositiva e di organizzazione culturale e può essere letta nell'ottica di una tradizione più antica di fusione tra arte e vita che risale in ambito inglese all'esperienza dell'Arts and Crafts di William Morris e, allo stesso tempo, si ricollega a tendenze contemporanee – il loft-living newyorchese.¹¹ Essa rappresenta una modalità di vivere lo spazio urbano oltre la sua organizzazione funzionale, attraverso la riappropriazione creativa di spazi interstiziali che, proprio per la loro natura abbandonata, sono in transizione. Jarman così descrive l'aprirsi di nuove possibilità e il senso di appartenenza che ritrova nel South Bank: "exhilarating. There was space to spread out... Returning home late at night down these empty streets you felt the city belonged to you." (JARMAN 1984: 96).

I diversi studi di Jarman si trovano in ex-magazzini lungo il Tamigi, rispettivamente, al 51 di Upper Ground, nel 1969, al 13 di Bankside (1970-1973) e al Block A1 di Butler's Wharf (1973-1979). Il primo studio ad Upper Ground è costituito dai due piani superiori di un magazzino, vicino all'angolo con Blackfriars Road, affittati con l'amico artista Andrew Logan per la modica cifra di 2.50 sterline alla settimana (JARMAN 1984: 204). Jarman decora il magazzino con mobili antichi di recupero e con le sue opere d'arte, in particolare una serie di mantelli blu con la doppia funzione di costumi teatrali e decorazioni murali che egli sposterà, in seguito, di studio in studio. Nel giugno del 1970, Jarman espone alcuni dei lavori prodotti mentre vive nello studio in una mostra intitolata *Upper Ground Works* alla Lisson Gallery. Quello stesso anno, deve trasferirsi perché l'edificio in cui abita deve essere demolito per far spazio alla IPC Tower (PEAKE 1999: 159). Si sposta quindi a Bankside, il più celebre dei suoi *warehouse studios*, accanto a Southwark Bridge, quasi di fronte a St Paul's Cathedral. Tre finestre ad arco offrono una spettacolare vista sul fiume e i giochi di luce sull'acqua trasformano lo spazio interno, come ricorda in *Dancing Ledge*:

The light dances across the river and streams through the mighty black Doric columns of Cannon Street Bridge. The sooty towers materialize out of the darkness, and the sun, catching the golden cross at the summit of St Paul's, gradually puts out the lights of the City. A fleet of barges is afloat on the Thames, seagulls screeching and diving around them. The clouds turn a dull pink of faded roses, then all the colours of Pontormo angels; finally they become emerald shadows floating away to the sea. Now the city is silhouetted: the sun is spreading bands over the rooftops, and splashing scarlet into the eddies left by the barges. A train crosses the bridge, and the light falls through its windows, transforming it into the richest of ruby necklaces. Tides of Ravel's music swell through the rafters and Alasdair¹² floats in a rainbow geometry of carpets and cushions. (JARMAN 1984: 107).

Jarman si riferisce a Bankside come a "The Oasis" (JARMAN 1984: 105). L'arredamento è costituito da pezzi appartenenti alla precedente abitazione in Upper Ground, e da nuovi *object trouvés*, recuperati sui banchi del fiume. Ogni oggetto è ideato ed esposto con attenzione in modo da creare una messa in scena della personalità dell'artista. Qui Jarman crea il suo leggendario "letto-serra": nato dalla reale esigenza di riscaldare il vasto spazio del magazzino, esso diventa una vera e propria installazione. Nello stesso periodo, Jarman cattura l'atmosfera dello studio a Bankside nell'omonimo film in Super 8 e immagini dello studio sono pubblicate in due riviste: nel 1971 appare nell'edizione italiana di *Vogue* e nel 1972 in *Underground Interiors - Decorating for alternative life styles* (PEAKE 1999: 168). Questa pubblicazione rappresenta:

an exploration into the revolt against old concepts of decor and old ways of living [...]. The revolt centers on the conventional status symbols of fashionable design and decoration and also on the seriousness of modern architecture neither of which leaves room for the emotional outpouring of creative personalities, artists, counterculture groups, and just plain people. (SKURKA 1972: 1).

Nel 1973, l'edificio in cui Jarman abita è destinato alla demolizione ed egli deve nuovamente spostarsi, questa volta al terzo piano del Block A1 di Butler's Wharf, una delle più grandi banchine vittoriane, a est di Tower Bridge, tra Shad Thames e il fiume. Come nel caso di Bankside, appartamenti di lusso, negozi e ristoranti hanno oggi preso il posto dei magazzini abbandonati. Mentre vive in questi studi, Jarman sperimenta una dimensione artistica collettiva, condividendo gli spazi dell'edificio con altri artisti, in particolare Andrew e Peter Logan, con cui organizza feste preparate in ogni dettaglio e proiezioni di film sperimentali (JARMAN 1984: 204), oltre a una serie di esposizioni collettive: *Derek Jarman: Drawings, paintings and designs for 'The Devils'*, 13 Bankside, 17-30 novembre 1971, con Michael Ginsborg e Peter Logan; *Open Studio-Warehouse*, Butler's Wharf, 13-18 novembre 1978, con Oliver Campion e Peter Logan; *Group exhibition*, B2 Gallery, Metropolitan Wharf, London December 1981, a cura di David Dawson e con: Duggie Fields, Michael Kostiff, Andrew Logan, Luciana Martinez, John Maybury e Cerith Wyn Evans.

Nel 1979, Jarman abbandona il lungofiume e prende in affitto un piccolissimo appartamento a Phoenix House, sopra il Phoenix Theatre (dove pagava £620 all'anno), su Charing Cross Road, trovandosi a fare i conti con uno spazio molto più ristretto. La stagione della vita sul lungofiume si conclude, ma nella seconda metà degli anni ottanta ritorna nei Docklands, utilizzandoli questa volta come set per le sue allegorie filmiche del declino dell'Inghilterra, dal breve film musicale *The Queen is Dead* (1986), girato per gli Smiths a *The Last of England* (1987). Nonostante sia composto tre diversi video di singole canzoni (*The Queen is Dead*, *There is a Light that Never Goes Out* e *Panic*), esso viene concepito come un singolo film, caratterizzato da immagini e temi ricorrenti, che fondono i temi delle canzoni degli Smiths con l'iconografia del regista. Nel video di apertura un bambino scrive "THE QUEEN IS DEAD" su un muro di mattoni circondato da edifici industriali in disuso e case abbandonate. Nel secondo video, *Panic*, l'area dei Docklands è chiaramente riconoscibile: Jarman filma un giovane uomo dall'aria arrabbiata mentre vaga per lo scenario urbano decadente e la telecamera si muove velocemente tra gli edifici e i muri di mattoni coperti di scritte contro i progetti di rigenerazione urbana: "LDDC thieves"; "Local land to local people".

Come set, questi spazi abbandonati si prestano a una totale reinvenzione creativa, in cui l'eredità architettonica è riconfigurata in modo inedito rispetto alla propria funzione originaria. Come ha sottolineato Charlotte Brunson, questi "empty spaces" offrono una libertà molto ampia, rispetto ad altri la cui funzione è già delineata, e diventano luogo privilegiato per la creazione cinematografica: "This type of setting is attractive to film-makers because of its often un-regulated, liminal quality. It is usually easy to film in these locations, and the space can often be dressed without restriction, sometimes so that its original qualities disappear completely." (BRUNSDON 2007: 219). Brunson cita il set costruito presso i gasometri di Beckton, utilizzato da Kubrick per *Full Metal Jacket* (1987), come esempio del potere trasformativo del cinema e allo stesso tempo del piacere del riconoscimento del luogo geografico da parte dello spettatore (BRUNSDON 2007: 219). Si tratta dello stesso set che viene in seguito utilizzato da Jarman per girare alcune scene di *The Last of England*: Beckton può quindi essere allo stesso tempo Saigon e una Londra degli anni ottanta trasfigurata oniricamente. Il paesaggio urbano fatto di ex magazzini derelitti e fabbriche abbandonate di *The Last of England* è costituito, oltre che da Beckton, dai Victoria Docks e Rotherhithe, nelle vicinanze di Butler's Wharf. I paesaggi apocalittici descritti da Jarman nei suoi testi e nei suoi film non sono meramente espressione di un'estetizzante e romantica passione per le rovine: è consapevole della necessità di intervenire in queste aree, ma è allo stesso tempo sconcertato dalle strategie di ripianificazione messe in atto. In *The Last of England*, Jarman così descrive l'esperienza di ritornare in queste zone dopo dieci anni:

Since then, I've often walked along the river past my beautiful studio in the warehouse on Bankside, which was demolished for development, back to Butler's Wharf at Tower Bridge. Bankside's a wasteland now, only the Anchor pub survives; it fronts a brick and concrete river wall pushed into the Thames by the greedy developers. Horseshoe Alley with its cobbles and sombre brick walls has gone; in its place a tangle of nasty reinforced concrete surrounded by barbed wire. Four forlorn designer trees in a handkerchief of grass are the only visible sign of 'improvement'. Everything else is destroyed. Cannon Street bridge has been put in a concrete straightjacket, gone are the great Doric

columns that emerged like a sunken Temple from the Thames; even the fragment of the old priory has been done over, and its oriel window incorporated into the corporate fortress. Butler's Wharf is undergoing the same improvement. Further down, the council estates have been scrubbed and privatized and a sea of folksy little houses invade the gutted wharfs. The old warehouses have been transformed into the most expensive riverside homes. After this there are miles of desolation with the odd post-modern office building. Beckton with its ruined industrial complexes is one of the eeriest places, like a mammoth silent movie set, its buildings dynamited into the craziest angles. (JARMAN 1996: 199 - 200)

Questo estratto sottolinea diversi punti critici del processo di rigenerazione urbana dell'area, per quanto ancora parziale: la privatizzazione dell'edilizia popolare, la trasformazione dei loft abitati dagli artisti in abitazioni di lusso e, in senso più ampio, la scelta di non rispettare l'eredità architettonica del luogo, favorendo un tipo di architettura standardizzata e anonima, di cui sono esempio sia gli "odd office buildings", simili a gigantesche e innaturali cattedrali nel deserto, sia i "designer trees" e le "folksy little houses".

Le descrizioni dell'ambiente urbano sono intrise di conoscenza architettonica; Jarman è preparato a leggere questi cambiamenti: la sua consapevolezza deriva dall'aver frequentato, durante il suo corso di laurea a King's, le lezioni del noto storico dell'architettura Nikolaus Pevsner che, come Jarman stesso ricorda nei suoi scritti, gli aveva instillato la passione per l'architettura: "with Pevsner, architecture became a passion. We would travel to the cathedrals – Lincoln, Winchester, Canterbury – and spend the entire day leaving no stone unturned" (JARMAN 1984: 69-70). Allo stesso tempo, avendo diversi amici che studiano architettura, spesso si trova, come ricorda nei diari, ad avere discussioni su questi temi: "Architecture was as much a daily topic of conversation as painting. Perhaps more so" (JARMAN 1984: 69).

Dal punto di vista architettonico, Jarman ha idee abbastanza tradizionali. Refrattario al funzionalismo, ammira l'abilità e la capacità visionaria che caratterizzavano le opere degli architetti nel passato. In *Dancing Ledge*, ricorda un'accesa discussione avvenuta nel gennaio del 1965 con Peter Cook, noto architetto membro del gruppo d'avanguardia Archigram:

I said I thought functionalism was totally crazy, unless you saw architecture as disposable. The function of any modern building is bound to alter after a few years from the original intention. And then you're left with something that's not only obsolete, but probably ugly. Buildings should be designed for purely aesthetic reasons: form should respond to the demands of pleasure, the inward function. More often than not you'll find that an 'aesthetic' building is an adaptable one. (JARMAN 1984: 69)

In particolare, Jarman è ostile a quella che chiama "city on stilts", molto probabilmente la *Plug-in City* di Cook: "I said most people wanted to put roots down. Who wants to wake up in a location that someone else has decided for them?" (JARMAN 1984: 69). L'importanza del metter radici è fondamentale per Jarman, come del resto la sua passione per preservare cose e oggetti. Questi aspetti si accostano a una reinvenzione estetica dello spazio in cui si trova ad abitare. Conservazione e innovazione coesistono a diversi livelli nella visione dell'artista: da questa compresenza di tensioni in parte contraddittorie deriva un'ambivalenza nei confronti del concetto stesso di rigenerazione. Oltre alle riflessioni più strettamente architettoniche, si rintraccia quest'ambivalenza nella più ampia simbologia del regista, in particolare attraverso il tema del fuoco. Nei suoi testi autobiografici Jarman dedica ampio spazio a due incendi scoppiati a distanza di anni a Butler's Wharf; in *Dancing Ledge*, ricorda l'esperienza del fuoco vicino al suo studio con un misto di fascinazione e preoccupazione:

BURNING FOR PROFIT

August 1973. Butler's Wharf: All through the summer the buildings burn on the river, bringing a glint to the speculators' eyes. The first to go was the beautiful regency building that John Betjeman had listed after I showed it to him last year. Then the huge ice storage warehouse at Hays went, followed by St Catherine's Dock. Some of the finest buildings in London - then Mary's Wharf opposite and a warehouse just beyond St Saviour's Dock - Not a bad tally for one summer's speculation. Nicholas and Fiona Logsdale, who own the Lisson Gallery, were here this evening to see the fire films *In the Shadow of the Sun* and *The Art of Mirrors*. Pyromania was in the air as at about ten we heard a fire engine bell. The music was loud and the room plunged into darkness - down below a second fire engine passed. 'I wonder where the fire is', I remarked, then walked out on the metal bridge which crosses Shad Thames at the back of my room, to find the building next door a sheet of flame. The firemen went wild when they saw that what they'd thought were deserted warehouses were in fact occupied. They shouted at us to come down at once. I put the speakers out on the balcony and played Roberta Flack's 'Sweet Bitter Love' as loud as possible over the roar of the flames - I don't think they were amused - and went back inside to save my films. Nicholas and Fiona took an armful of drawings down with them. Thankfully by midnight the fire was out, and I crept back upstairs to sleep fitfully. (JARMAN 1984:131-32)

In *The Last of England* Jarman descrive un ulteriore incendio scoppiato a Butler's Wharf nel 1979. Anche se apparentemente si tratta di un incidente, sorgono sospetti sul fatto che in realtà dietro ci siano gli speculatori immobiliari che vogliono liberare la zona per creare nuovi appartamenti.

Fire consumed homes. Butler's Wharf was extinguished, one August night in 1979 – what a sense of relief. Fire consumed and cleansed, gave power to the imagination, ordeal by fire. I moved to Phoenix House, out of the ashes. Crematoria are such cold places; who lights the sacred fires? Fire runs in rivulets through my dreams, consumes everything in its path. (JARMAN 1996: 223)

Queste descrizioni da un lato testimoniano come Jarman sia consapevole del rischio della perdita di questi spazi per gli artisti, dall'altro presentano il fuoco come un elemento di purificazione. Inoltre, con il suo amore per i simboli e il suo tentativo di creare una propria mitologia personale, Jarman interpreta l'incendio a Butler's Wharf e il nome della sua nuova abitazione, Phoenix House, come segni di rinascita, identificandosi con la figura della fenice che emerge dalle ceneri. Più in generale, il fuoco fa parte di un simbolismo alchemico ricorrente nei film di Jarman, in particolare in *Jubilee* (1978) – dove è incendiato un passeggino e si intravedono diversi falò nel derelitto paesaggio urbano – *The Last of England* (1987). Il fuoco, del resto, è un elemento ricco di aspetti simbolici e specifici rimandi culturali rispetto all'area dei Docklands: l'associazione tra quest'area e il Blitz crea un ulteriore rimando all'immagine del fuoco. Inoltre, il paesaggio in *Last of England* è denso di toni malva e di un arancio intenso che ricordano i paesaggi urbani in fiamme di Turner. Nel testo autobiografico, Jarman indica uno specifico riferimento letterario nel film: “much of *The Last of England* seems to be filmed at sundown, Eliot's violet hour” (JARMAN 1996: 185), creando così una connessione tra la desolazione di *The Waste Land* (1922) e quella del mondo rappresentato nel suo film.¹³ La scrittura di Jarman è apocalittica, nostalgica, espressione di un'elegia di un mondo alla vigilia della sua sparizione. Questo stile accomuna Jarman a esponenti del movimento psicogeografico, come Iain Sinclair¹⁴ e Will Self, che hanno dedicato a Londra gran parte della propria produzione letteraria.¹⁵ Simboli contrastanti di distruzione e rigenerazione caratterizzano questo paesaggio apocalittico:

The apocalypse is fulfilled. It makes little difference now whether the end is delayed four minutes or four decades: the means are there and we live daily with this reality and all of our actions are overshadowed by it. And what is the proper conduct for an artist living with this enormity – we should go out and slay the dragon. (JARMAN 1984:232)

David Furbey ha analizzato come la metafora della “rigenerazione”, nata in ambito religioso, sia stata poi applicata nel campo della pianificazione urbana e utilizzata con un'accezione radicale e conservatrice allo stesso tempo (FURBEY 1999). Questo spiega come la simbologia apocalittica del fuoco nell'opera di Jarman porti con sé un senso di fine e, allo stesso tempo, di speranza. Se siamo testimoni di un momento apocalittico significa anche che la fine del mondo esistente può contenere in sé una rivelazione che l'artista, portatore di una visione per il futuro, deve essere pronto a cogliere.

Anche il rapporto tra natura e ambiente urbano post-industriale nell'opera di Jarman fonde in modo dinamico le categorie di conservazione e innovazione, tema approfondito nella sceneggiatura pubblicata del film mai realizzato *B Movie-Little England, A Time of Hope* (1981), uno dei commenti più diretti nell'opera di Jarman rispetto alla rigenerazione dei Docklands, vista in chiave grottesca. Il testo apre con l'Inghilterra che viene messa all'asta da Sotheby's, divisa in lotti. Il ricco magnate C.T. Slicker riesce a comprarla quasi tutta ma, alla fine, rimane senza soldi e, non potendo più avanzare offerte, è costretto a vedersi portar via l'ultima parte rimasta, l'Isle of Dogs,¹⁶ da un cantante di strada, Adam,¹⁷ che compra l'isola per la ridicola somma di 50 *pence*, appena ricevuta da una coppia di turisti giapponesi che gli aveva chiesto di posare con loro per una foto davanti a Sotheby's. Adam offre il suo nuovo acquisto come regalo di anniversario ai propri genitori, Mary Lou, una simil-Marilyn Monroe e King Rocker, un *ex-teddy boy*, e incorona il proprio padre King Rocker of the Isle of Dogs. L'Isle of Dogs in *B Movie* diventa quindi una sorta di regno dei diseredati. Il suo ritratto come area in decadenza mostra che la rigenerazione dell'area e la sua trasformazione in centro finanziario e iper-moderno Canary Wharf erano ancora di là da venire. Allo stesso tempo, la caratterizzazione del piccolo drappello di personaggi che cercano di mantenerne il possesso come *working class* e *East enders* rappresenta un ovvio riferimento al controverso piano di rigenerazione proposto dal governo conservatore nel 1981. L'immagine dell'Isle Dogs come regno indipendente echeggia eventi storici precedenti: nel marzo del 1970 un gruppo di attivisti capitanati da Ted Johns, leader del Citizens' Council, aveva inviato all'allora primo ministro Harold Wilson una dichiarazione unilaterale di indipendenza dell'Isle of Dogs, riuscendo, per alcune ore, a chiudere la zona al resto della città.

Nel testo di *BMovie*, in una sorta di opposizione binaria tra campagna e città, l'ambiente urbano e l'Inghilterra dei disumani distretti industriali sono messi in contrasto con l'apparentemente idilliaco equilibrio uomo-ambiente del Dorset, dell'Inghilterra delle case di campagna e della National Trust. Ma questa dicotomia è in realtà capovolta ironicamente da Jarman: è infatti l'area industriale a essere preservata come monumento d'interesse nazionale:

All properties maintained in an excellent state of preservation by the National Trust. Monuments to the industrial past, these cities were left to the Trust in lieu of death duties by their former inhabitants. Included in this lot is the extermination camp at Windscale. Still in working order, this has obvious tourist potential. (JARMAN 1996b: 121).

Questa rappresentazione ironica e grottesca allude alla marginalizzazione delle zone post-industriali rispetto al resto del paese, ulteriormente sottolineata dal macabro riferimento a un campo di sterminio con potenzialità di sfruttamento turistico e dal fatto che le condizioni di vita proibitive dell'area abbiano determinato la morte dei suoi abitanti. In senso più ampio, tuttavia, la percezione delle enormi differenze fra le varie zone geografiche si può estendere anche al divario economico e sociale esistente tra Londra e il resto del paese, quando non tra un'area della capitale e l'altra.

Il Dorset è allo stesso tempo uno dei luoghi favoriti dal regista – per la bellezza del suo paesaggio e per i ricordi dell'infanzia – e il luogo reazionario per eccellenza.¹⁸ Sia in *Jubilee* che in *B Movie*'s il Dorset è separato dal resto dell'Inghilterra da una frontiera, dove un ufficiale della dogana accoglie i visitatori gridando: "Blacks, homosexuals and Jews are banned in Dorset" (JARMAN 1996b: 124-125). Jarman crea poi una scena emblematica in cui la concezione della campagna inglese come luogo idilliaco viene definitivamente ribaltata con ironia. Una famiglia è riunita in un giardino da sei pubblicitario: il padre taglia l'erba del prato, i due bambini più grandi giocano spensierati, il neonato dorme felice nella sua carrozzella e la madre esce da casa con un vassoio da tè, esclamando gioiosamente "Tea time!". La famiglia non fa nemmeno a tempo a sorseggiare il tè che un carro armato di C.T. Slicker fa il suo violento ingresso nel giardino, distruggendo serra, nani da giardino e aiuole, aprendo il fuoco e spazzandoli nell'oblio.

La vita nei sobborghi circondati dalla natura sembra rappresentare ogni atteggiamento conservatore e stereotipato, in opposizione alla città, vista nell'opera di Jarman come luogo di libertà culturale e sessuale. Allo stesso tempo cerca costantemente di ritrovare un rapporto con l'elemento della natura, anche quando si trova ad abitare in un ambiente post-industriale: nel suo studio di Bankside, coltiva piante e costruisce la camera da letto-serra menzionata in precedenza. La commistione tra architettura ed elementi naturali, nella descrizione di scenari post-industriali, – l'acqua, il fuoco, la luce – è una cifra caratteristica della scrittura di Jarman: nell'agosto del 1973 descrive lo studio di Butlers Wharf come "a forest of emerald-green columns" (JARMAN 1984: 126). La più completa realizzazione di questo contatto tra la natura e la sua passione per il giardinaggio, coltivata sin da ragazzo, è certamente la casa costruita a Dungeness, dove crea il suo noto giardino fatto di piante, *object trouvés* e sculture all'ombra minacciosa di una centrale nucleare.¹⁹ Il luogo che Jarman chiama casa negli ultimi giorni della sua vita è allo stesso tempo una sintesi dei luoghi tradizionali della cultura britannica – il giardino, il cottage – e un ambiente profondamente contaminato dall'industrializzazione e dall'intervento umano in senso più ampio. L'enorme reattore nucleare che incombe sul giardino di Dungeness è una testimonianza di un'archeologia industriale che va riconfigurata e un simbolo della preoccupazione per l'inquinamento e la contaminazione che può essere ritrovata nei film e nei testi di Jarman. In un certo senso, Jarman è perfettamente interprete di quella che Lefebvre chiama l'"età urbana", in cui i confini della città sono in costante espansione e la differenziazione tra ambiente urbano e natura non ha più senso:

The *urban fabric* grows, extends its borders, corrodes the residue of agrarian life. This expression "urban fabric", does not narrowly define the built world of cities but all the manifestations of the dominance of the city over the country. In this sense, a vacation home, a highway, a supermarket in the countryside are all part of the urban fabric. (LEFEBVRE 2003: 3-4)

Non è una coincidenza, inoltre, che Jarman intitolò uno dei suoi diari pubblicati *Modern Nature*, sottolineando così la necessità di una riconfigurazione del concetto di natura nel mondo contemporaneo.

La scelta di andare a vivere in una delle aree più decadenti di Londra, inizialmente scaturita da motivazioni essenzialmente pratiche, porta Jarman ad acquisire una forte consapevolezza del processo di rinnovamento urbano. Riappropriarsi di questi luoghi significa creare spazi per una personale re-invenzione, per una liberazione culturale e sessuale e allo stesso tempo per inserirsi in una più ampia ricerca di una dimensione alternativa del vivere urbano. La critica di Jarman alla standardizzazione consumistica nella progettazione del paesaggio urbano contemporaneo è ancora oggi rilevante. Le tensioni che hanno accompagnato la costruzione del sito per le Olimpiadi nel 2012 lo hanno recentemente dimostrato. Le preoccupazioni che

emergono tra gli abitanti di East London sono molto simili a quelle osservate Jarman negli anni ottanta: in particolare, lo sradicamento delle comunità locali e degli artisti in favore della creazione di un'esperienza consumistica che non tiene conto dell'impatto sull'ambiente in cui si verifica. Queste tensioni sono rappresentate ampiamente da artisti contemporanei, in opere che spesso risentono dell'influsso estetico di Jarman, soprattutto nella modalità dell'*essay film* poetico, come nel caso di *Memo Mori* (Emily Richardson, 2009), o di *Estate. A Reverie* (2015) di Andrea Luka-Zimmerman. Alcune *locations* dei film di Jarman sono ancora abbandonate o in corso di ristrutturazione – come, ad esempio, i Millennium Mills a Silvertown, dove Jarman gira parte di *The Last of England* – e, mentre la rigenerazione urbana di Londra va avanti, i problemi si spostano in altre aree. I movimenti dell'artista all'interno alla città non corrispondono a una binaria dialettica centro-periferia, ma s'innestano su un processo di continua riconfigurazione dello spazio urbano. I margini della città sono continuamente rinegoziati: quello che prima era periferico, se non geograficamente, economicamente e culturalmente, diventa centrale, spesso in modo inaspettato, in un processo denso di contraddizioni e ambivalenze che ancora oggi gli artisti cercano di decifrare, rappresentare e, contemporaneamente, mettere in discussione.

Bibliografia

- C. BRUNSDON, "Towards a History of Empty Spaces", *Journal of British Cinema and Television*, Vol.4, n.2, 2007, p. 219-234.
- G. DAVIS, "Hanging out in Derek Jarman's warehouse", *LUX*, 6 September 2017, <https://lux.org.uk/writing/derek-jarmans-warehouse> ultima consultazione 11/11/2017.
- J. FOSTER, *Docklands: cultures in conflict, worlds in collision*, London, UCL Press, 1999.
- R. FURBEY, "Urban 'regeneration': reflections on a metaphor", *Critical Social Policy*, Volume 19, issue 4, 1999, p. 419-445.
- J. GARDINER, *The Blitz. The British Under Attack*, London, Harper Collins, 2010.
- R. GLASS, *London: Aspects of Change*, London, MacGibbon & Kee, 1964.
- D. JARMAN, *Dancing Ledge*, London, Quartet Books, 1984.
- D. JARMAN, *Modern Nature: The Journals of Derek Jarman*, London, Century, 1991.
- D. JARMAN, *Kicking the Pricks (The Last of England)*, London, Vintage, 1996.
- D. JARMAN, *Up In the Air: Collected Film Scripts*, London, Vintage, 1996b.
- D. JARMAN, *Smiling in Slow Motion*, London, Century, 2000.
- L. LEES, H. BANG SHIN, E. LOPEZ-MORALES, *Planetary gentrification*, L. LEES, Cambridge, Polity, 2016.
- H. LEFEBVRE, *The Urban Revolution*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- P. OGDEN, *London Docklands: The Challenge of development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- T. PEAKE, *Derek Jarman*, London, Little, Brown and Company, 1999.
- G. SEMI, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, il Mulino, 2015.
- N. SKURKA, *Underground interiors: decorating for alternate life styles*, London, Macdonald and Co., 1972.
- M. W. TURNER, "Derek Jarman in the Docklands: *The Last of England* and Thatcher's London", in J. D. RHODES, E. GORFINKEL (eds.), *Taking Place: Location and the Moving Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 77-97.
- R. WOLLEN, *Derek Jarman: A Portrait*, London, Thames and Hudson, 1996.
- S. ZUKIN, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, New York, Rutgers University Press, 1989 (prima edizione 1982).
- S. ZUKIN, *The Cultures of Cities*, Cambridge, Mass., Blackwell, 1995.
- S. ZUKIN, *Naked City*, New York, Oxford University Press, 2010.

Notes

[? 1](#) Secondo Mark W. Turner, Jarman ricerca uno stile di vita "beyond the reach of conventional, heteronormative private property and ownership" (TURNER 2011: 81). Un ulteriore contributo che legge l'esperienza di Jarman come "queer model of sociality and creativity" è recentemente apparso a cura di Glyn Davis, sul sito dell'agenzia internazionale di distribuzione di film e video d'arte *LUX*.

[? 2](#) Jarman scopre di essere sieropositivo il 22 dicembre del 1986 (WOLLEN 1992: 168).

[? 3](#) In senso lato, l'area dei Docklands è la zona che si estende a est e sudest del Tamigi, un tempo sede dell'attività portuale. Tuttavia, come sottolineano gli autori di un'inchiesta sulla rigenerazione dell'area (OGDEN 1992), il termine è più recente delle diverse comunità che la compongono. Ognuna di esse, infatti, è contraddistinta da una lunga storia e da una peculiare identità. Anche la rigenerazione di queste aree non è avvenuta in modo uniforme. Nel piano di riqualificazione presentato dalla London

Docklands Development Corporation nel 1981 sono comprese le seguenti aree: Wapping, The Isle of Dogs, The Royal Docks, The Surrey Docks (OGDEN 1992: 3-4). La zona dei Surrey Docks si estende a ovest fino a London Bridge. Fra le diverse zone in cui Jarman vive e gira i propri film, Upper Ground e Bankside sono le uniche a non rientrare in senso stretto in questa mappatura dell'area, trovandosi al di là di London Bridge; inoltre, a differenza delle altre zone in cui Jarman si trova ad operare, esse non possono essere considerate propriamente periferiche, essendo molto vicine al centro della città. Tuttavia, in un'accezione più ampia del termine Docklands e in forza di caratteristiche comuni alle altre aree – la presenza di banchine e di ex magazzini, la condizione di forte abbandono negli anni settanta, le modalità del radicale rinnovamento a cui sono state sottoposte – in questo testo considereremo Upper Ground e Bankside come all'interno di questa categoria.

[? 4](#) Si pensi ad esempio, alla Tate Modern, ricavata da una centrale elettrica in disuso e riconvertita a museo nel 2000.

[? 5](#) Gran parte dell'attività portuale viene spostata in quel periodo a Tilbury, alla foce del Tamigi.

[? 6](#) L'East End è tra le zone più fortemente colpite dal Blitz tra il 7 settembre 1940 e il 10 maggio 1941.

[? 7](#) Il termine è introdotto negli anni sessanta da Ruth Glass (GLASS 1964) e designa un fenomeno ormai diffuso a livello planetario (LEES *et al.* 2016). È linguisticamente e culturalmente intraducibile in italiano ed è pertanto utilizzato in originale, come sottolinea il recente contributo di Giovanni Semi sul tema (SEMI 2015).

[? 8](#) Secondo il biografo Tony Peake, Jarman tende a esagerare nei suoi scritti il suo ruolo e quello dell'amico artista Andrew Logan come pionieri del loft-living sul lungo-Tamigi, quando un buon numero di altri pittori aveva simili studi in quella zona (PEAKE 1999: 541, nota n. 20).

[? 9](#) L'origine di questo termine non è chiara, ma esso viene frequentemente utilizzato in particolare dai gruppi di attivisti anti-gentrification.

[? 10](#) L'allure creativa garantita dalla presenza degli artisti è solitamente sfruttata dal mercato immobiliare per attrarre graphic designers, pubblicitari, architetti, che vengono poi sostituiti, parallelamente a un'ulteriore crescita dei prezzi delle case, da categorie di abitanti ancora più abbienti, collegati al mondo della finanza, ad esempio.

[? 11](#) Anche se nei diari quest'informazione non è presente, è probabile che Jarman venga a conoscenza di queste esperienze sia nei suoi viaggi a New York tra metà anni sessanta e inizio settanta, sia attraverso l'amico artista Anthony Harwood, che aveva vissuto quell'esperienza in prima persona a New York (JARMAN 1996: 63; PEAKE 1999: 541, nota n.20).

[? 12](#) Jarman si riferisce qui all'amico Alasdair McGaw.

[? 13](#) I riferimenti letterari e artistici esprimono una costante, spesso provocatoria, elaborazione della tradizione culturale inglese tipica dell'intera opera di Jarman.

[? 14](#) Nel caso di Sinclair, la commistione tra mezzo visivo e letterario è un tratto comune con Jarman, si pensi alle diverse collaborazioni con diversi film-makers: da Andrew Köting con *Swan Down* (2012), a Emily Richardson in *Memo Mori* (2009).

[? 15](#) Allo stesso tempo, come vedremo, la scrittura di Jarman è caratterizzata anche dall'utilizzo dell'ironia e di un tono grottesco, che anticipa opere come *England, England* (1998) di Julian Barnes e rappresenta un'originale e dinamica forma di critica della società del tempo.

[? 16](#) La zona che si forma da un'insenatura a ferro di cavallo del Tamigi, davanti a Greenwich.

[? 17](#) Modellato sulla figura del cantante punk Adam Ant, già presente in *Jubilee*.

[? 18](#) Esso è, solitamente, il luogo dove si rifugiano le figure dell'autorità – politica o commerciale – quando vengono minacciate: Queen Elizabeth I e l'impresario Borgia Ginz in *Jubilee* (1978), e C.T. Slicker in *B Movie*.

[? 19](#) In un ulteriore esempio di commistione tra ambiente urbano e natura, nel 2013, un'installazione creata dall'artista e garden designer Dan Bristow come omaggio al giardino di Jarman è stata creata sul tetto un ex-garage municipale a più piani riconvertito a centro culturale, situato a Peckham, South East London e gestito da Bold Tendencies, un'organizzazione artistica no-profit che vi opera dal 2007. Si veda: <http://www.propagatingdan.com/boldtendencies>, ultima consultazione, 23 aprile 2017.

Pour citer cet article :

Anna Viola SBORGI, *"The city belonged to you": Derek Jarman, Londra e i Docklands*, Periferie: percezioni, conflitti e rigenerazioni, Publifarum, n. 28, pubblicato il 2017, consultato il 21/01/2018, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=401