Cinema e Giardino¹

Gianluca Trivero – Scrittore e saggista, Torino

ABSTRACT: Dai Lumière a “Shining”: come un secolo di cinema ha interpretato gli spazi verdi; il giardino come messa in scena cinematografica.

PAROLE CHIAVE: realtà/finzione; naturale/artificiale; arte della natura/natura dell’arte; prato/labirinto.

*[...] Incontro a voi che forse esitate ancora,
guardando sempre verso la soglia di questo giardino [...].*
Alain Resnais, “L’anno scorso a Marienbad”

Forse non è del tutto casuale che un giardino e un giardiniere siano il soggetto di quella che viene considerata comunemente la prima pellicola con una struttura narrativa della storia del cinema. Quando, nel 1895, i Lumière presentarono i loro filmati al pubblico entusiasta del Grand Café di Parigi scelsero immagini tratte dalla vita quotidiana.

Il solo fatto di poter vedere *la realtà*, duplicata sullo schermo, la trasformava in spettacolo, si trattasse del traffico di una via o d’una partita a carte tra amici. Tuttavia l’andamento della rappresentazione filmica – che suscitava un effetto di tridimensionalità, di durata e stupore – ne manipolava decisamente la fruizione da parte dell’osservatore rispetto ad altri mezzi di comunicazione.

Il cinema seduceva lo spettatore non come un’opera pittorica, una fotografia o una recita delimitata dal boccascena, ma nel dargli *la realtà*, resa ancora più

1. Ringraziamo l’autore e la casa editrice che ci hanno gentilmente ceduto questo saggio, che era già stato pubblicato nel libro di Dario Lanzardo, *Il giardino segreto*, Milano, Giorgio Mondadori Editore, 1995.

intrigante perché selezionata dall'operatore. Piuttosto che una *copia* del reale – e perciò una “diminuzione” figurativa dello stesso – la cinepresa ne creava un'esaltazione e accentuazione.

Esiste quindi un'implicita idea di drammatizzazione, dovuta alla novità del medium cinematografico. Anche in quelle che apparentemente sembrano essere semplici *slices of life*, dalla *Sortie de l'usine Lumière à Lyon* al celebre *Arrivée d'un train à La Ciotat*, documentazione e narrazione si sovrappongono in un solo evento, nel quale il movimento prospettico dei passanti genera una profondità di campo che disegna la sensazione della tridimensionalità.

Ma lo specifico dell'Arte non può esaurirsi in una dimensione mimetica, essa deve *selezionare, risistemare, ricreare* “azioni” che hanno fatto uscire il cinema, superato l'interesse iniziale per la sua stessa esistenza tecnica, dalla semplice fase del mostrare a quella del raccontare.

Ora, queste “azioni” rinviano anche allo specifico della creazione del giardino, inteso come *opera d'arte* ed invenzione; non solo, è il giardino tout-court ad essere forse, paradossalmente, *il mezzo di comunicazione* per certi versi più simile a quello cinematografico: come esso è ed è stato, soprattutto tra sei e settecento, una grande messinscena, luogo di sogno ed illusione, ma anche di realizzazione pratica del sogno. Il giardino, superando gli angusti confini del palcoscenico e la cartapesta di fondali e macchinerie, trasformava in realtà quello che il teatro o un quadro potevano solo suggerire, indicare.

Come lo spettatore di fronte allo schermo, il visitatore del giardino aveva e ha a disposizione una realtà reinventata, spettacolarizzata e potenziata, nella quale il naturale e l'artificiale, la sorpresa, l'amore e la morte, il tempo e la sua sospensione si mostrano secondo codici figurativi eterogenei, che vanno dal caos all'ordine esasperatamente geometrico. L'architetto settecentesco Carmontelle, sottolineando la dimensione rappresentativa di un suo giardino, scriveva di uno spazio nel quale si vedessero “tutti i tempi e tutti i luoghi”².

2. Citato nel saggio di M. R. Michel, “Scenografia e prospettiva nei giardini francesi”, in Mosser e G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, p. 240.

La Natura, com'è proprio della narrazione filmica, veniva utilizzata e plasmata a seconda degli effetti che essa produceva e, di fatto, il visitatore aveva con essi lo stesso "contratto di finzione" che si stabilisce, in una sala che s'oscura per l'inizio di una pellicola, tra lo spettatore e lo schermo.

Il teatro aveva del resto già provveduto, viceversa, ad una "riduzione scenica" del giardino e delle sue epifanie; gli spettacoli del settecento, con i loro rituali arcadici e mitologici, le danze leziose di pastorelli e ninfe, avevano realizzato numerose quinte e scenografie che raffiguravano giardini di fantasia o citazioni di celebri luoghi che adornavano nella realtà ville e castelli. Questa raffigurazione pittorica ed illusoria del giardino resterà anche nel cinema del primo ventennio del nostro secolo. I giardini del muto vengono solitamente prodotti artificialmente, in studio, non solo per merè ragioni logistiche, ma per volontà creativa di artisti e scenografi, che tendono ad imitare i canoni della pittura, da quella rinascimentale e caravaggesca, si veda il giardino del *Faust* di Murnau, a quella futurista, come nello splendido cortile-giardino realizzato da Autant-Lara su disegni di Fortunato Depero per *L'Inhumaine* di L'Herbier, che fa da cornice, in un inquietante gioco futurista di figure geometriche, specchi d'acqua e scalinate, ai corteggiamenti degli spasimanti per la *femme fatale* protagonista del film. Quando la cinepresa uscirà all'aperto, confrontandosi con lo spazio del giardino, potrà sviluppare le diverse opzioni interpretative di un soggetto che, dall'Eden in poi, è sempre stato saturo di valori simbolici, iconici e narrativi. Tutta la tradizione letteraria – ed anche beninteso la storia sociale e culturale della fruizione vera del giardino attraverso i secoli – ha offerto al cinema una serie di temi e valori, di cui il giardino è metafora o segno esplicito. Un celebre testo ottocentesco di Frances Burnett, *The secret garden*, descrive come una fanciulla riesca, attraverso la scoperta e la rigenerazione di un giardino chiuso ed abbandonato, a far tornare la salute e la serenità interiore al cugino, un ragazzino infermo, ed allo zio, distrutto psicologicamente dal drammatico decesso (proprio in quel giardino) della moglie. Da quest'opera sono stati tratti due film. Il più recente, diretto nel 1993 da Agnieszka Holland, tende ad un'elegante quanto realistica ricostruzione, grazie ad una fotografia dai toni sfumati ed

armonici, dell'immaginario vittoriano, ma resta limitato ad una dimensione sostanzialmente oleografica, con il giardino, colorato e luminoso, che contrasta con le scure architetture neogotiche del castello confinante. Il primo, realizzato nel '49 da Fred Wilcox, riesce forse con maggiore efficacia, anche grazie al gioco dell'alternarsi del bianco e nero con alcune scene decisive (la guarigione, la rinascita del giardino) girate a colori, a veicolare gli aspetti connotativi del racconto: il confronto con la natura ed i suoi segreti speculari a quelli dell'animo umano, il passaggio dall'infanzia all'adolescenza come rito d'iniziazione, di cui la faticosa coltivazione e rinascita del giardino abbandonato costituiscono similitudine, il riproporsi del binomio Amore/Morte, ineluttabilmente collegato – per la stessa ciclicità della natura – al mondo del giardino.

L'amore, dal corteggiamento al tumulto della carnalità, trova nel giardino il luogo scenico ideale per le narrazioni più diverse.

Nel suo splendido *Molto rumore per nulla*, Kenneth Branagh sceglie di spostare l'azione della commedia shakespiriana da Messina agli spazi incantevoli di Villa Vignamaggio, nel Chianti. La trama di inganni, amori presunti e reali, persi e trovati, ha nella geografia del giardino un supporto che va ben oltre il semplice fondale scenografico. Con felice intuizione Branagh usa gli attori nel giardino come pedine su una scacchiera, le alte siepi, le fontane, i sentieri e le terrazze divengono funzionali alla costruzione del complesso intreccio narrativo. La siepe che nasconde un personaggio in ascolto del dialogo tra i suoi amici (ben consapevoli della sua presenza al di là del verde) servirà a farlo cadere in un bonario inganno, che lo porterà a scoprire l'amore per la donna che crede di detestare e alla quale crede di essere odioso. Stessa scelta registica verrà fatta per le vicende degli altri personaggi. Qui le architetture verdi dividono lo spazio, ma non separano i personaggi e la comunicazione; rendono anzi possibile di volta in volta il raggirio, l'inganno. Simili a "macchine teatrali", segnano l'ingarbugliarsi della situazione ma ne facilitano anche lo scioglimento. Le fontane sono luogo di incontro e confronto. L'intero giardino infine, secondo una raffigurazione manieristica resa però efficace grazie alla ripresa aerea, diventa la grande scena nella quale si può celebrare con una folla di coppie danzanti, nell'armo-

nia dei suoi disegni, la ritrovata armonia degli animi.

In *Messaggero d'amore* di Joseph Losey, il giardino della casa nobiliare presso il quale il tredicenne Leo è invitato da un compagno di scuola a passare l'estate del 1900 sembra essere il contenitore ideale per l'ordinato e raffinato formalismo della società vittoriana. Gli abitanti della dimora trascorrono le lente giornate estive tra la compassata gestualità di partite a croquet, pranzi all'aperto, letture di romanzi edificanti su amache ombreggiate da alberi secolari, conversari lungo viali impeccabili e siepi fiorite. Questa condizione di stasi e convenzionalità verrà infranta dalla passione – prima segreta poi tragicamente palese – d'una ragazza aristocratica con il fattore, ai quali il ragazzino fa da solerte portatore di messaggi. In questa narrazione il giardino ha un decisivo ruolo espressivo, caratterizzato da due condizioni visive. Attorno alla dimora il territorio è regolare, lo spazio verde ordinato, pulito ed austero; superati questi precisi confini, il ragazzo che porta i messaggi attraversa un giardino abbandonato, una sorta di *hortus conclusus* saturo di erbacce e di piante selvagge, perfino velenose, delimitato da alti muri e da una serra in rovina. Il caos vegetale segna il luogo della distruzione delle convenzioni, della ricerca della libertà erotica contro le rigide gerarchie sociali. Qui esplode l'ira ingenua di Leo – scoperta la vera natura dei messaggi di cui era latore – che farà a pezzi una pianta di belladonna identificandola con la ragazza della quale si è anch'egli invaghito – “Muori, muori, sei cattiva, Delenda est Belladonna!” – Qui, in un amplesso convulso illuminato dai lampi di una notte di tempesta, verranno scandalosamente trovati dalla madre i due amanti, con il conseguente suicidio dell'uomo.

Il giardino è una tentazione creativa ineludibile per l'immaginario filmico ambientato nel diciottesimo secolo, di cui fu spazio sociale fondamentale. In *Barry Lindon* di Kubrick, opera di straordinaria ricerca estetica sull'ascesa e sul declino di un avventuriero irlandese, il protagonista vede in un impeccabile giardino all'italiana la ricchissima donna – che riuscirà a sposare – passeggiare in compagnia dell'anziano consorte e di altri famigliari. Le severe linee perfette di siepi e vialetti paiono sottolineare la rigidità delle regole gerarchiche e la distanza sociale ed economica tra i personaggi. È invece in

un altro giardino più “selvaggio” che, in una sequenza brevissima ma intensa, uno zoom rappresentante lo sguardo della moglie s’incunea tra le frasche inquadrando Barry – in un anfratto creato da siepi e rampicanti – in palese adulterio, avvinghiato ad una donna di servizio, in uno statico gruppo plastico di cui è parte e testimone la statua di una ninfa.

Tutte le scene di corteggiamento del visconte di Valmont, nelle *Relazioni Pericolose* di Stephen Frears, avvengono lungo i viali ordinati e le siepi curatissime dei giardini. Come il serpente nell’Eden, il libertino semina dubbi nelle caste certezze della sua vittima, tra le tranquille atmosfere del verde aristocratico; lo stesso nel quale l’ormai stregata madame Tourvel – seduta su una panchina – leggerà le lettere amorose che le verranno inviate per farla capitolare. Questo lavoro sottolinea esplicitamente, come altri, anche il parallelo tra erotismo e mondo vegetale, che simboleggia di volta in volta l’opulenza muliebre o l’energia virile, secondo schemi letterari antichissimi. Si veda questo dialogo tra Valmont e la perfida marchesa di Merteuil:

- La contessa mi ha invitato alla sua villa.
- Beh, non avrete che da declinare...
- Ma la contessa mi ha promesso un uso incondizionato dei suoi giardini, il pollice di suo marito non è più verde come un tempo!
- Forse no, ma per quanto ne so lei ha tutti amici giardinieri!

Questa connotazione, intrecciata al tema della morte e ad altri significati piuttosto criptici, si ritrova nel film che ha rivelato nel 1982 la creatività visionaria di Peter Greenaway, *I misteri del giardino di Compton House*. Il film è quasi completamente ambientato nel sontuoso giardino di una magione inglese di fine ‘600, di cui un disegnatore deve realizzare dodici immagini. Disegni che per la loro eccessiva fedeltà gli saranno fatali, poichè riveleranno le prove dell’avvenuto delitto del padrone di casa. Greenaway gioca in modo ridondante con le simbologie del giardino, sottolineando nei dialoghi l’interesse maniacale per le architetture verdi dell’aristocrazia britannica del tempo. “ – Era un uomo che passava più tempo col suo giardiniere che con sua moglie, discutevano sempre di prugne” Ad una dama viene detto come com-

plimento: “ – Non esiterei a valutarvi più di due aiuole da un acro e di un viale di aranci” Ed ancora: “ – Mi ha chiesto se avevo moglie, che è una bella impertinenza, dato che sa che ho un giardino come fa a non sapere che ho una moglie? – Forse perchè vi vantate dell’uno e non dell’altra!” Sensualità e morte si sovrappongono nel giardino reinventato da Greenaway. In un’emblematica inquadratura, che mostra la prospettiva di un vialetto di tassi, una donna si spoglia delle sue vesti avanzando zigzagando verso la cinepresa, lasciando impigliati i propri abiti lungo le siepi simili a quinte teatrali. Altri vestiti, altri oggetti, saranno i segni lasciati tra cespugli e roseti che renderanno manifesto al pittore il crimine commesso, tra le atmosfere signorili e sinistre di un giardino che farà perdere anche a lui la vita³.

Il tema dell’orrore che si cela *sotto* – in senso figurale e non – la apparente serenità bucolica del giardino è per altro presente in molteplici film gialli o nel filone *splatter* dei B-movies statunitensi, come la serie de *La casa*, con mani che spuntano improvvisamente dall’erba a ghermire vittime ignare. Più originale e ironico l’inizio di *Velluto blu* di David Lynch che, filmando lo scenario del tipico villaggio americano dei giorni nostri (con le rassicuranti cassette borghesi ed i loro giardini pieni di fiori coloratissimi), ci mostra un anziano che inaffia il giardino crollare d’infarto sul prato ben rasato. L’obiettivo si addentra in primissimo piano tra i fili d’erba rivelando, sotto l’artificiosa perfezione vegetale, un immondo brulichio di neri insetti repellenti. Da citare anche *l’humour noir* di *Il Gazebo*, con Glen Ford, che vede appunto l’oggetto che “abbellisce” il giardino della sua abitazione divenire una curiosa pietra tombale, per un presunto ricattatore della moglie. Il giardino come fonte di inquietudine e paura, ma anche di sicurezza, una sicurezza spesso fragile, così come può essere fragile la natura stessa. Ne *Il giardino dei Finzi-Contini* De Sica sottolinea con le immagini del muro che circonda la pro-

3. Il giardino che sotto la bellezza nasconde insidie viene ben descritto, tra i tanti, ne *Il giardino delle streghe* (1944), di Wise; con un giardino incantato che anche durante l’inverno appare fiorito agli occhi di una bimba, affascinata da un fantasma di donna che le appare per sottrarla alla sua famiglia.

prietà della famiglia ferrarese la chiusura dello spazio “segreto” Il giardino è un luogo per pochi, un rifugio borghese sempre uguale a se stesso, dove gli alberi secolari che Nicole mostra al suo ospite paiono la garanzia di una dimensione atemporale, di protezione dal mondo, dalla morte che presto frantumerà l'illusoria barriera verde⁴. Anche l'anziano pittore di *Una domenica in campagna* di Tavernier – “ – È bello il mio giardino non trovate? L'avrò dipinto più di cento volte.” – vede nel suo spazio verde, poco curato, volutamente selvaggio e spontaneo, l'unica presenza costante ed affidabile di una vecchiaia che riserva l'incomprensione dei figli e l'indifferenza dei nipoti. Il giardino è il luogo della memoria e di un Tempo che ci si può illudere di ritrovare: il film termina con il vecchio artista che, avvolto dall'oscurità dell'imbrunire, osserva il giardino, l'unico spazio illuminato dagli ultimi raggi del sole. La vecchiaia che si confronta col giardino trovandone nuove ragioni di vita è anche il tema del *Giardino indiano* di Mary McMurray, che racconta le fatiche di una vedova nel far risorgere il giardino un tempo curato ed amato dal marito più dello stesso matrimonio. La cinepresa s'aggira tra la fitta vegetazione composita “perdendosi” tra il verde come la protagonista, prima stordita dall'impegno (far comparire le foto del giardino su un importante libro), poi motivata da un lavoro che trasforma un'esistenza che credeva ormai inaridita. In *Orlando*, di Sally Potter, tratto dal romanzo della Woolf che descrive le vicende di un essere, prima uomo poi donna, che vive attraverso quattro secoli, il giardino è l'elemento fisso nel mutare perenne delle epoche e delle vicende. Questo film fantasioso e compiaciutamente estetizzante – molto influenzato dalla ricerca figurativa di Greenaway – ripropone “il tema del Tempo”, di cui il giardino riesce ad essere immagine

4. “Gioca a tennis, non esce mai, è come se fuori da quel giardino perdesse ogni sicurezza!” dice il personaggio pragmatico e deciso interpretato da Fabio Testi, che “violerà” la sacralità del giardino giacendo con Nicole. Anche in *Edward Mani di forbici*, 1990, di Tim Burton, il giardino è il rifugio della creatura – sensibile ma mostruosa – ideata da uno scienziato; un riparo dal disprezzo e dall'odio della gente “normale” ed anche il luogo di atemporalità e serenità, in cui può creare con le sue braccia taglienti incredibili cespugli d'ogni forma e grandezza.

bipolare, da un lato in senso lineare, nel suo *esserci sempre*, oltre la vita dei comuni mortali, dall'altro in senso circolare, nel suo essere continuo spazio di nascite e morti nel ciclo stagionale. Entrare in un giardino, muoversi in esso, è anche viaggiare nel Tempo. La Potter rende esplicita questa metafora in una scena di grande forza iconica e narrativa, con la protagonista che nel diciottesimo secolo entra in un labirinto verde e correndo vertiginosamente lungo i corridoi arborei giunge all'uscita stremata " – *Natura, Natura, io sono la tua sposa, prendimi!*", ritrovandosi nell'800.

Forse nessun'altra delle parti "artificiali" del giardino può collegarsi a così molteplici significati come il labirinto. Esso ha segnato periodi vari della Storia, e nel Rinascimento ha caratterizzato i giardini all'italiana diventando un modello/modulo spaziale che di volta in volta era occasione di gioco, cacce al tesoro, risposta manieristica all'*horror vacui*. Accanto a questi aspetti il cinema ha sviluppato anche il *topos* del labirinto come prigione e protezione. Il labirinto può essere rifugio, ma anche gabbia: significati ben espressi dal celebre *Shining* di Kubrick. La madre ed il figlio entrano per gioco ed escono senza fatica dal labirinto, lo stesso spazio sarà invece una trappola senza uscita (come per l'archetipico minotauro) per il luciferino padre assassino, che vi troverà la morte assiderato, durante una catartica tempesta di neve. Il viaggio nel labirinto è anche, fin dal medioevo, un rito d'iniziazione, come quello cui vengono comicamente sottoposti Laurel & Hardy – goffe matricole di Oxford – in *Noi siamo le colonne*, che vi trascorrono un'intera notte, popolata di finti fantasmi e transiti impreveduti tra le siepi di ciclisti clacsonanti⁵. Come per il linguaggio (Italo Calvino), non esistono giardini senza inganni. Ne è conferma *L'anno scorso a Marienbad*, in cui le algide geometrie di un giardino all'italiana sempre deserto, le linee rette dei viali ed i solidi verdi delle siepi organizzano l'atmosfera rarefatta ed inafferrabile di uno spazio dove i protagonisti s'aggirano prigionie-

5. In *Greystoke* di Hugh Hudson il protagonista corteggia giocosamente la cugina nascondendosi e riapparendo improvvisamente tra le geometrie verdi, con la stessa perizia che aveva nella giungla. L'immagine della natura più artificiosa possibile, il labirinto di siepi, diventa qui significante del massimo selvaggio possibile, la foresta equatoriale.

ri, quasi “ombre” dei Campi Elisi, alla ricerca di un dialogo dove è vano discernere il vero dal falso. Il giardino sembra reificare, nella sua fissità, un tempo mai veramente definito e dominabile, dove passato e futuro non sono riconoscibili perché speculari e ripetitivi. I personaggi onirici di *Marienbad* sono solo apparentemente lontani dal memorabile Giardiniere di *Oltre il giardino*: se là il giardino segnava un mondo *chiuso* ed un linguaggio impossibile e circonvoluto, ripiegato su se stesso, qui Peter Sellers, ineffabile personaggio surreale che ha vissuto l'intera esistenza curando le piante, parla al mondo più *aperto* possibile – il “villaggio globale televisivo” – con un linguaggio semplice che legge l'intera società americana *sub specie horti*, adattando al codice del giardinaggio – l'unico che conosce – la politica, le regole sociali, l'amicizia, con un successo tale da essere candidato alla Presidenza.

Una delle aree della cinematografia americana dove il giardino ha sviluppato un'accezione intensa è poi il *western*, in special modo i capolavori fordiani. La contrapposizione Giardino/Deserto rinvia all'idea di civilizzazione dell'Ovest; per i pionieri la marcia in avanti significa prima di tutto la coltivazione della terra.

La Grande Vallata dell'Interno del paese fu trasformata in un giardino: Il Giardino del Mondo [...] Il simbolo preminente del giardino abbracciava un grappolo di metafore che esprimevano fecondità, crescita, incremento e una felice condizione di lavoro sulla terra, incentrate tutte sulla figura eroica del colono,

ha scritto Henry Nash Smith in *Virgin Land: The american west as symbol and myth*. Il giardino e le sue simbologie rimandano all'idea della civiltà, della sicurezza, della vita; non a caso nei film di John Ford la maggior parte degli episodi di morte e sangue, da *Fort Apache* a *Rio Grande*, avvengono in nuvole di polvere dalle proporzioni bibliche, segno dell'aridità e dell'assenza di vita del deserto. In *Liberty Valance* il protagonista regala alla donna che ama silenziosamente un fiore di cactus (pianta che nasce nel deserto, l'habitat “naturale” del rude personaggio interpretato da John Wayne), che sottintende il desiderio di un immaginario agreste, di quiete e serenità

domestica⁶ In *My darling Clementine* il giardino ed il suo ruolo civilizzatore vengono evocati dal semplice eccesso di profumo che si fa mettere dal barbiere Henry Fonda, segnale del suo passaggio di ruolo da essere “desertico” a uomo “civile”, scriffo e futuro marito. Anche Lawrence Kasdan, nel suo discusso, recente *Wyatt Earp*, usa il lavoro di Kevin Kostner nel giardino per connotare la sua condizione di serenità familiare: l’abbandono del giardino sarà il segno della violenza ineluttabile che attende, da subire ed esercitare. Il ruolo simbolico di civilizzazione della Frontiera da parte del giardino viene portato alle estreme conseguenze in *2002, la seconda Odissea* di Douglas Trumbull. Questa volta siamo nell’ultima Frontiera possibile: lo Spazio. Un’astronave in viaggio verso l’ignoto contiene un grande giardino, tutto ciò che resta della Natura dopo che sulla Terra le guerre atomiche hanno cancellato ogni forma di vita vegetale. Il cosmonauta “giardiniere” riceve l’ordine di distruggerla, ma disubbidisce e lascia vagare la grande serra spaziale tra gli astri, nell’infinito, sperando che possa essere utilizzata da altre forme di vita.

Il Cinema ha filmato dunque gli spazi verdi organizzandosi su una serie di coppie dicotomiche, che sono proprie della stessa ragione d’essere del giardino e che abbiamo in parte indicato nella nostra trattazione, inevitabilmente incompleta: Eros/Thanatos, Selvaggio/Civiltà, Deserto/Vegetazione, Sicurezza/Paura, Tempo/Atemporalità, Perdita/Ritrovamento, Ordine/Caos.

Rispetto a queste immagini mitopoietiche il giardino è a tratti scenario discreto, altre volte decisivo elemento di significazione, senza il quale il discorso filmico sarebbe impoverito o dimezzato. Ma, accanto alle similitudini interpretative tra i due generi “narrativi” la *visione del giardino* e la *visione dello schermo*, che abbiamo segnalato all’inizio, concludendo non si può fare a meno di indicare un punto di incontro e sovrapposizione reale tra i due Mondi, uno spazio nel quale le due morfologie architettoniche paiono unite, anche fisicamente, nella creazione di un’Illusione comune: i cinema all’aperto. Anch’essi, come i giardini segreti, sono delimitati da muri, in certi

6. Si veda su questi temi il saggio su John Ford di Franco Ferrini, edito da La Nuova Italia, 1974.

casi proprio da alte siepi. Il loro nome (che al ricordo ci evoca sempre qualcosa di nostalgico e struggente legato alle villeggiature dell'adolescenza) rinvia spesso ingenuamente ma emblematicamente al "Giardino". In essi ci viene offerto, sotto il cielo aperto, un itinerario dello sguardo e della mente nel nostro inconscio; all'interno del loro perimetro ogni sogno è ancora possibile. La natura che ci circonda è reale, ma al tempo stesso ne viviamo un'altra artificiale.

Il *Visitatore* e lo *Spettatore* sono divenuti una sola persona: la loro Fantasia CRESCE.

RESUMO: Dos irmãos Lumière a "Shining": como um século de cinema interpretou os espaços verdes; o jardim como encenação cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: realidade/ficção; natural/artificial; arte da natureza/natureza da arte; relvado/labirinto.