Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle Arti
e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Una visione della diversità: l'outsider nel cinema di Tim Burton

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Maria Roberta Novielli

Correlatore

Dott. Davide Giurlando

Laureando

Francesco Imparato

866222

Anno Accademico

2018/2019

Indice

Introduzione pag. 6

1: Tim Burton: le origini, la carriera e le influenze pag. 8

1.1 Biografia ed opere pag. 8

1.1.1 L'infanzia e la formazione pag. 8

1.1.2 I primi cortometraggi e gli anni Ottanta pag. 9

1.1.3 I primi lungometraggi pag. 10

1.1.4 Il successo di Batman e gli anni Novanta pag. 12

1.1.5 Gli anni Duemila pag. 19

1.1.6 Gli anni Duemiladieci pag. 24

1.2 Influenze pag. 28

1.2.1 Gli scrittori d'infanzia pag. 28

1.2.2 Il cinema pag. 30

1.2.3 Il gotico pag. 34

1.2.4 L'espressionismo tedesco pag. 35

1.2.5 I pittori pag. 40

2: Gli *outsider burtoniani* pag. 44

2.1 Un introduzione al diverso burtoniano: *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* pag. 44

2.1.1 Un'oscura e ironica infanzia pag. 44

2.1.2 La figura di Edward Gorey pag. 49

2.1.3 Gorey e Burton a confronto pag. 51

2.1.4 Due visioni differenti pag. 54

3: Gli elementi ricorrenti nei diversi di Burton pag. 57

3.1 L'infanzia e il ruolo dei genitori pag. 57

3.1.1 I bambini come protagonisti pag. 57

3.1.2 L'infanzia come background: il ruolo dei genitori pag. 60

3.1.3 Gli adulti-bambini pag. 64

3.2 La figura della donna pag. 68

3.2.1 L'innamorata pag. 68

3.2.2 La buona e la cattiva madre pag. 70

3.2.3 Le donne come protagoniste pag. 72

3.3 La sessualità e la perversione celata pag. 74

3.3.1 L'apparente mancanza della sfera sessuale pag. 74

3.3.2 La perversione inconsciamente accettata pag. 76

3.4 Gli elementi del trickster negli outsider e nelle loro storie pag. 81

3.4.1 Il briccone divino pag. 81

3.4.2 Lo psicopompo pag. 82

3.4.3 Il bio-esorcista pag. 84

3.4.4 Il cantastorie pag. 86

4: L'evoluzione degli outsider pag. 90

4.1 Gli stadi dei diversi burtoniani pag. 90

4.1.1 Il *recluso* pag. 90

4.1.2 Vincent Malloy in *Vincent* pag. 91

4.1.3 Batman e Joker in *Batman* pag. 93

4.1.4 Edward in *Edward mani di forbice* pag. 97

4.1.5 Ichabod Crane in *Il mistero di Sleepy Hollow* pag. 99

4.2 La fierezza della diversità pag. 103

4.2.1 Willy Wonka in *La fabbrica di cioccolato* pag. 103

4.2.2 Sweeney Todd in *Sweeney Todd – Il diabolico barbiere di Fleet Street* pag. 105

4.2.3 Alice Kingsleigh in *Alice in Wonderland* pag. 109

4.2.4 La famiglia Collins in *Dark Shadows* pag. 111

4.2.5 Jake Portman in *Miss Peregrine – La casa dei bambini speciali* pag. 115

5: La normalità e il mondo circostante pag. 117

5.1 Come Burton definisce le realtà dei personaggi pag. 117

5.1.1 La normalità pag. 117

5.2 Esempi di normalità burtoniana pag. 119

5.2.1 Il sobborgo americano pag. 119

5.2.2 Il villaggio di Sleepy Hollow pag. 122

5.2.3 Gli Stati Uniti e il mondo dello spettacolo pag. 124

5.2.4 Il mondo dei vivi pag. 128

Conclusioni pag. 134

Bibliografia pag. 135

Sitografia pag. 137

Introduzione

Nel mondo del cinema, pochi registi hanno saputo dare un'impronta tanto peculiare quanto quella di Tim Burton. Contornato da un'aura gotica, il suo universo visionario è riuscito ad influenzare tutto il mondo dell'intrattenimento. Le sue opere, composte da atmosfere tetre e fiabesche, sono popolate da personaggi vividi e grotteschi, sia nell'aspetto che nell'animo. Il regista attinge da una grande varietà di fonti: da Mary Shelley al Dr. Seuss, passando per il cinema horror della Hammer Films, il mondo dei cartoni animati e l'Espressionismo tedesco. Con influenze così diverse, Burton riesce a creare un immaginario proprio e distintivo, destando emozioni contrastanti, dalla meraviglia alla paura. Il cineasta è riuscito a conciliare le sue peculiari visioni con gli aspetti più economici dell'industria hollywoodiana. È arrivato così ad incassare oltre un miliardo di dollari attraverso opere che escono dai canoni del cinema mainstream.

Importante per Burton è la creazione di immagini. Questa volontà è testimoniata dal fatto di lasciare ad altri la sceneggiatura delle sue pellicole. Il cineasta è infatti interessato a raccontare queste storie tramite le sue visioni, piuttosto che a parole. Per il regista è fondamentale inoltre la condivisione delle emozioni. Burton pone al centro di tutto il suo lavoro la propria l'emotività. Cerca nei suoi personaggi una connessione, una certa affinità con loro. In questo modo è una delle tante sfaccettature del suo essere a venir rappresentata nelle sue opere. È in questo modo che all'interno del suo cinema si delineano delle figure particolari. Eroi che, proprio come i loro film e il loro creatore, non rientrano nei canoni tradizionali. Sono infatti *outsider*, esseri al di fuori di un determinato contesto che, proprio per questo, percepiscono la realtà diversamente da chi li circonda. Questi personaggi possono assumere forme diverse: da uomini-bambino a caotici spettri, da supereroi mascherati a mostri scheletrici. È proprio su questi emarginati che Burton costruisce il proprio universo. La sua volontà è quella di metterli in primo piano ed esaltarli. Questo intento nasce già dalla sua infanzia, periodo in cui il piccolo Tim si appassionò al cinema, soprattutto ai film di serie B. Il giovane amava guardare i film e la televisione, gli unici svaghi possibili nel sobborgo americano di Burbank, California. In questo modo egli venne a contatto con la tematica del *mostro*, concetto rivisitato spesso nel cinema. Già all'epoca, Burton riteneva questo tipo di personaggio molto più profondo ed interessante degli eroi tradizionali. Non lo percepiva mai

come un'entità malvagia. Ai suoi occhi era semplicemente un essere insolito, incompreso dal resto del mondo. Una situazione, questa, in cui lui stesso poteva identificarsi. È per via della sua peculiare natura che il futuro regista si sente così simile a queste strane figure. Il giovane Burton viene quindi riprodotto in tutti i personaggi dei suoi film, condividendo con loro lo status di *outsider*.

Il cineasta rende quindi protagonista tutto ciò che è strano e bizzarro. Il diverso viene posto in una luce positiva rispetto alla realtà che lo circonda. Così facendo, Burton mette a fuoco tale rapporto, sottolineando quanto la cosiddetta *normalità* sia invece fallace. Il caso esemplare lo ritroviamo nel film *Edward mani di forbice* (*Edward Scissorhands*, 1990). Il protagonista si ritrova catapultato nella stessa situazione del giovane Burton: quella del placido sobborgo americano. In questo luogo tutto sembra essere perfettamente normale. Gli abitanti fanno esattamente le stesse cose, mentre case e giardini sono tutti uguali. Attraverso gli occhi del diverso, Burton mette in luce le criticità della *normalità*, bandendo il conformismo e l'omologazione. È solo grazie all'arrivo di Edward infatti che il quartiere riscoprirà la fantasia e la creatività. In questo contesto è l'*outsider* a dare un nuovo punto di vista, libero da qualsiasi preconcetto. Il ruolo di queste figure diventa così quello di guida verso una visione della realtà diversa da quella imposta dalla società, sottolineandone le problematiche e dandone un'alternativa.

Capitolo 1

Tim Burton: le origini, la carriera e le influenze

1.1 Biografia ed opere

1.1.1 L'infanzia e la formazione

Tim Burton nacque a Burbank, California, il 25 agosto del 1958. Il sobborgo californiano fu il luogo in cui il regista passò la sua infanzia. Questo contesto sarà molto importante per l'autore, divenendo in seguito una delle sue fonti di ispirazione. La famiglia Burton era composta dal padre Bill, giocatore di baseball professionista (poi impiegato al Burbank Parks and Recreation Department), la madre Jean, che possedeva un negozio di articoli da regalo a tema felino, e il fratello Daniel, divenuto in seguito artista. Non particolarmente legato ai genitori, tra i sei e i dodici anni Burton andò a vivere con la nonna. Decise poi di trasferirsi in un piccolo appartamento, appartenuto alla stessa. Per pagare l'affitto lavorò presso un ristorante dopo la scuola.[1] È proprio in questo periodo che emergono le potenzialità artistiche del futuro regista. Il talento del giovane infatti gli permise di vincere alcuni concorsi cittadini. Spesso si dilettava inoltre nella decorazione delle case del vicinato, addobbandole per le feste di Halloween e di Natale.[2]

Nel 1976 vinse una borsa di studio per il California Istitute of the Arts (conosciuto come *CalArts*), fondato da Walt Disney. In questo modo, Burton ebbe la possibilità di partecipare ad un programma per la preparazione di futuri disegnatori.[3] Nel 1979 venne infatti assunto presso i Disney Studios. In quel contesto, il giovane cominciò a lavorare come concept artist. Il futuro cineasta realizzò concept per film quali *Red e Toby nemiciamici* (*The Fox and the Hound,* 1981),[4] *Taron e la pentola magica* (*The Black Cauldron,* 1985)[5] e *Toys - Giocattoli* (*Toys, 1992*).[6] Nonostante il suo lavoro però, nessuno di questi concept venne mai utilizzato.[7]

---

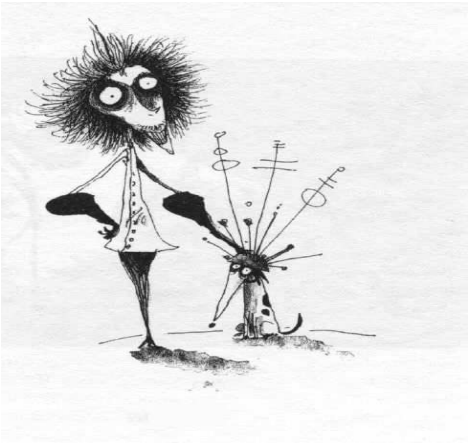
[1] T. Burton; M. Salisbury, *Burton racconta Burton,* trad. it. G. De Marinis, Milano, Feltrinelli 2013, p. 29.
[2] Ivi, p. 35.
[3] Ivi, p. 36.
[4] Ivi, p. 39.
[5] Ivi, p. 41.
[6] *Ibidem*.
[7] I. Nathan, *Tim Burton: The iconic filmmaker and his work,* Cina, Aurum Press 2017, p. 21.

1.1.2 I primi cortometraggi e gli anni Ottanta

Sostenuto da due dirigenti presso la Disney, Burton produsse e diresse la sua prima creazione, il cortometraggio *Vincent* (*Vincent*, 1982).[8] L'opera nacque da una poesia scritta dal regista stesso, in cui omaggia il suo beniamino, l'attore Vincent Price. Con l'aiuto dall'animatore Rick Heinrichs e Stephen Chiodo, il corto venne realizzato in stop-motion in due mesi di lavoro.[9] Venne poi rilasciato in un cinema di Los Angeles insieme al film *Un ragazzo chiamato Tex* (*Tex*, 1982). *Vincent* ottenne molti riconoscimenti dalla critica: vinse infatti due premi al festival di Chicago e quello della critica al Annecy Film Festival.[10]

Dopo aver diretto una versione live-action a tema orientale di Hansel e Gretel,[11] Burton si concentrò sul suo secondo cortometraggio. Il regista si impegnò così nell'ideazione e la direzione di *Frankenweenie* (*Frankenweenie,* 1984). L'opera presenta una serie di chiari riferimenti al cinema horror. La storia segue infatti la vicenda di Victor Frankenstein, un bambino che resuscita il proprio cane tramite un esperimento scientifico. Il breve film risulta essere quindi un doppio omaggio, citando sia *Frankenstein* di Mary Shelley che l'omonima pellicola di James Whales. Il cortometraggio infatti ripercorre alcuni elementi delle due opere, ricontestualizzandoli però nel sobborgo americano.[12] Originariamente, *Frankenweenie* era destinato ad essere rilasciato insieme alla ridistribuzione di *Pinocchio* del 1984. A seguito della sua classificazione come *PG* (classificazione in cui, per una visione del film dei

Vincent



Schizzo per *Vincent*

[8] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, pp 44, 45.
[9] *Ivi*, p. 47.
[10] *Ivi*, p. 55.
[11] *Ivi*, p. 57.
[12] *Ivi*, pp 63, 64.

Victor, Sparky e la signora Frankenstein

bambini, è consigliata la presenza di un adulto), l'opera venne però accantonata da Disney.[13] *Frankenweenie* ottenne comunque un piccolo rilascio nel Regno Unito insieme al film *Baby - Il segreto della leggenda perduta* (*Baby: Secret of the Lost Legend*, 1985). Venne reso poi disponibile da Disney prima del rilascio di *Batman – Il ritorno* (*Batman Returns*, 1992).[14] Shelley Duval, uno degli attori che partecipò a *Frankenweenie*, propose in seguito a Burton di dirigere uno degli episodi della sua serie tv, *Nel regno delle fate* (*Faerie Tale Theatre,* 1982 – 1987). In questo contesto, Burton ebbe la possibilità di riproporre la storia di Aladino (*Aladdin and his Wonderful Lamp*, 1986).[15]

1.1.3 I primi lungometraggi

Nonostante la scarsa risonanza, *Frankenweenie* venne fatto comunque circolare all'interno dell'industria hollywoodiana. Fu così che, una volta lasciata la Disney, Burton ebbe presto un nuovo incarico. La Warner Bros. lo avvicinò infatti per dirigere il suo primo film, Pee-wee's *Big Adventure* (Pee-wee's *Big Adventure,* 1985).[16] La pellicola segue le vicende di Pee-wee Herman. Interpretato da Paul Reubens, il personaggio è piuttosto noto negli Stati Uniti per la serie tv Pee-wee's *Playhouse*. Nella storia del film, il protagonista cerca in tutti i modi di recuperare la sua amata bicicletta rossa.[17] Oltre ad essere il primo lungometraggio del regista, il progetto risulta importante anche per un altro motivo. *Pee-Wee's Big Adventure* segnerà

[13] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 70.
[14] *Ivi*, p. 72.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ivi*, p. 75.
[17] *Ibidem*.

infatti l'inizio della lunga e fruttuosa collaborazione con Danny Elfman.[18] Il musicista sarà colui che comporrà le colonne sonore di molti dei film del cineasta. Nonostante le recensioni contrastanti della critica, *Pee-Wee's Big Adventure* fu un successo commerciale:[19] ottenne infatti più di 40 milioni di dollari al botteghino.[20]

Nel 1985 Burton venne chiamato a dirigere *Il vaso di vetro* (*The jar*, 1986), un episodio della serie tv *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1985-1989). Anche in questo caso venne coadiuvato da Elfman nelle musiche e da Heinrichs negli effetti speciali.[21] Dopo aver definito il design del protagonista di *Qua la zampa, Doggie* (*Family Dog*, 1993),[22] il regista ottenne un nuovo e importante incarico. Il cineasta incominciò infatti a lavorare ad un film su Batman insieme allo sceneggiatore Sam Hamm. Sfiduciato però dal processo creativo, la sua attenzione venne attratta da un altro progetto, *Beetlejuice – Spiritello porcello* (*Beetlejuice*, 1988).[23] Il film racconta la strana storia dei coniugi Maitlands. I due sono fantasmi morti da poco e non sono ancora abituati alle regole del mondo dell'aldilà. Marito e moglie devono fare i conti inoltre con la nuova famiglia che abita nella loro casa. Per liberarsi di loro chiamano Betelgeuse, uno spirito che porterà il caos nelle loro vite.[24] In *Beetlejuice* emerge tutta la peculiare visione artistica di Burton. Dal design dei personaggi alle atmosfere del film, macabre e grottesche, tutto concorre a creare un perfetto equilibrio tra commedia e horror. Così facendo, la pellicola riesce a divertire trattando un argomento spesso considerato tabù, quello della morte. *Beetlejuice* fu un grande successo, incassando più di 73 milioni di dollari e vincendo un Oscar per il miglior trucco.[25]

I Maitlands

Beltegeuse

[18] *Ivi,* p. 82.
[19] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 84.
[20] Box Office Mojo, *Pee-Wee's Big Adventure*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=peeweesbigadventure.htm, gennaio 2019.
[21] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 86.
[22] *Ivi*, p. 87.
[23] *Ivi*, p. 89.
[24] I. Nathan, op. cit., p. 32.
[25] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 103.

1.1.4 Il successo di Batman e gli anni Novanta

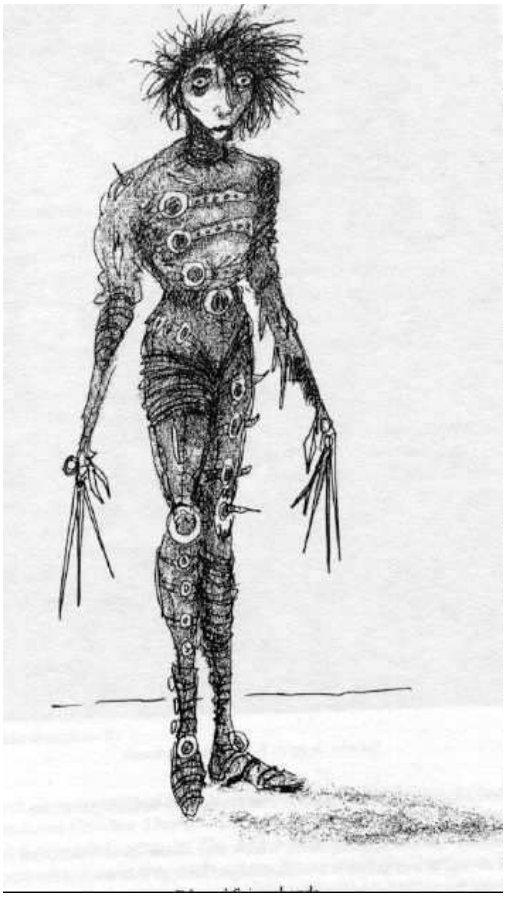
Nel 1989 uscì nelle sale *Batman (Batman*, 1989).[26] La pellicola diede inizio a una serie di quattro film sul supereroe, due dei quali vennero diretti da Burton. In questo lungometraggio vediamo sia l'ascesa di Batman al ruolo di protettore che la nascita del Joker, suo acerrimo rivale. Con una visione del personaggio più oscura rispetto ai precedenti adattamenti (come la serie tv con Adam West),[27] *Batman* fu il primo film ad ottenere 100 milioni di dollari durante i primi 10 giorni dall'uscita. Divenne poi il film con i migliori incassi nel 1989, ottenendo 500 milioni di dollari in totale. Tra le varie nomination, il film riuscì a vincere l'oscar per la migliore scenografia.[28] Durante le riprese di *Batman*, il regista conobbe la pittrice tedesca Lena Gieseke, con la quale convolò a nozze nel febbraio dell'89.[29]

Dopo il trionfo di *Batman*, Burton decise di prendere una pausa dal mondo dei *blockbuster*. Decise quindi di concentrarsi su un progetto più personale. Fin da giovane aveva in mente un particolare personaggio. Lo testimonia un disegno creato anni prima, ritraente un uomo con delle forbici al posto delle mani. È così che nasce uno dei film più amati del regista, *Edward mani di forbice* (*Edward Scissorhands*, 1990).[30] Per questo progetto, il cineasta chiamò nel il

Batman e Joker

[26] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 120.
[27] *Ivi,* p. 108.
[28] *Ivi*, p. 121.
[29] *Ivi*, p. 122.
[30] *Ivi*, p. 123.

Edward Mani di Forbice



Un disegno di Tim Burton

ruolo da protagonista l'attore Johnny Depp.[31] Con quest'ultimo il regista instaurerà un forte legame, portando i due ad una lunga e feconda collaborazione. Il film parla di Edward, un giovane creato in laboratorio da un inventore. L'uomo però muore prima di poterlo completare. Edward si ritrova quindi con delle protesi a forma di forbici al posto delle mani. Sarà la signora Boggs a trovarlo e ad accoglierlo nella sua famiglia. Le caratteristiche di Edward però lo rendono particolarmente diverso dalle altre persone. La pellicola tratta quindi della difficoltà di connettersi ed avere relazioni con gli altri. Situazione questa che Burton ha provato spesso, soprattutto nella sua infanzia.[32] Un successo per la critica,[33] il film guadagnò oltre 56 milioni di dollari in America, per un totale di 86 nel mondo.[34] Nel 1989 il regista fondò insieme a Denise Di Novi la Tim Burton Productions. Insieme produrranno *Edward*

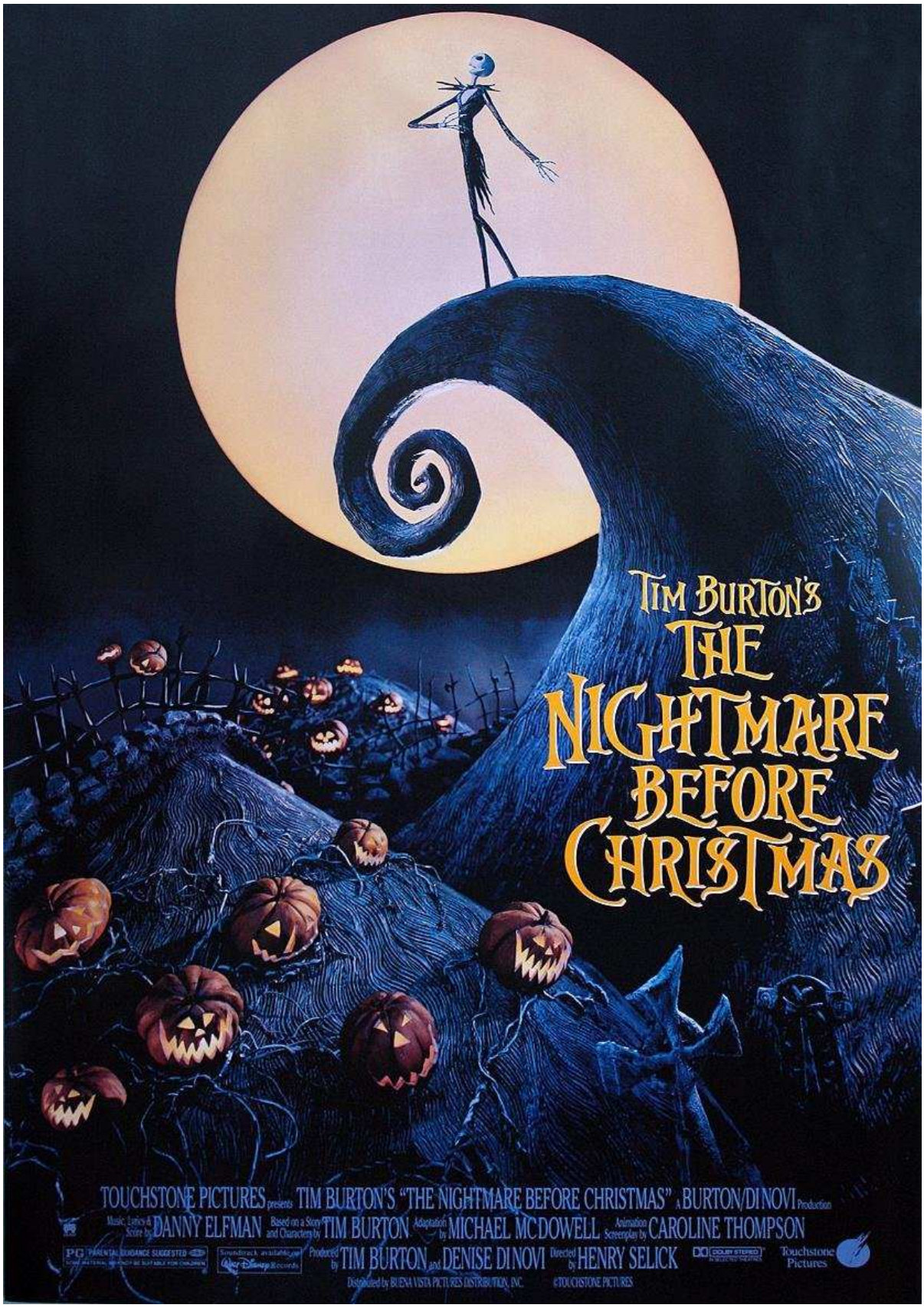
[31] I. Nathan, *op. cit.*, p. 59.
[32] *Ivi*, p. 51.
[33] *Ibidem*.
[34] Box Office Mojo, *Edward mani di forbice*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=edwardscissorhands.htm, gennaio 2019.

mani di forbice, *Batman – Il ritorno* (*Batman Returns*, 1992) e *Nightmare Before Christmas* (*The Nightmare Before Christmas*, 1993) fino a che Di Novi non lasciò la compagnia nel 1992. Il loro sodalizio però non si fermò, continuando a collaborare insieme per film come *Ed Wood* (*Ed Wood*, 1994) e *Crociera fuori programma* (Cabina *Boy*, 1994).[35]

Nel 1991 Burton decise di proseguire la storia di Batman con un sequel, *Batman – Il ritorno*.[36] Il film riprende le avventure del cavaliere oscuro, che questa volta deve affrontare ben tre nemici: Catwoman, il Pinguino e l'imprenditore Max Schreck. Personaggi che, forse più marcatamente del precedete film, sono rappresentati come dei veri e propri *outsider* della società di Gotham City. La critica però non è entusiasta dell'opera. È infatti considerato dai critici troppo oscuro[37] e con una narrazione incoerente, sacrificata agli aspetti visivi.[38] Nonostante questo, la pellicola guadagnò la cifra di 47.7 milioni di dollari tre giorni dopo il rilascio, rompendo il record precedente. In totale però venne raggiunta la cifra di 268 milioni, non riuscendo ad arrivare alle cifre record del precedente.[39]

Catwoman

[35] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 140.
[36] *Ivi*, p. 143.
[37] *Ivi*, p. 155.
[38] *Ivi*, p. 156.
[39] I. Nathan, *op. cit.*, p. 71.



Nightmare before Christmas

In occasione della notte di Halloween, nel 1993 venne rilasciato *Nightmare Before Christmas*.[40] *Nightmare* è uno dei film più famosi legati al regista, e come altri suoi progetti ha radici nel suo passato. Il film infatti nasce da una poesia, scritta da cineasta ripensando al cambio degli addobbi dalla festa di Halloween a quella di Natale, nelle vetrine dei negozi.[41] Il concetto venne realizzato all'epoca dell'impiego alla Disney: alcuni disegni infatti si trovavano ancora negli archivi della compagnia. La società però fu subito interessata a lavorare con Burton. La Disney infatti intuì l'opportunità di realizzare il film per cementare ulteriormente la sua posizione nel mondo dell'animazione.[42]

Nonostante l'importanza del progetto, Burton fu costretto a lasciare la direzione a Henry Selick. Questa decisione fu presa per via dell'impegno con *Batman – Il ritorno*, ma non solo. Un'altra motivazione fu la grande lentezza necessaria alla produzione di un film in stop-motion.[43] *Nightmare* segue la vicenda di Jack Skeletron (*Jack Skelligton* nella versione originale), oscuro signore del Paese di Halloween che, stanco della solita routine, si ritrova nella Città del Natale. Deciderà quindi di portare il Natale nel suo paese e di sostituire Babbo Natale nella sua missione: consegnare i regali durante la fatidica notte. Tetro ma allo stesso tempo fiabesco, *Nightmare* è un altro esempio della visione artistica di Burton.[44] A rendere ancora più iconica l'opera troviamo le musiche e le canzoni composte da Danny Elfman (che per i numeri musicali presta la sua voce a Jack).[45] La pellicola venne rilasciata nelle sale americane il giorno di Halloween del 1993 e incassò 51 milioni di dollari al box office. È però soprattutto nel mercato del DVD e del video che *Nightmare* prosperò, divenendo quasi una tradizione per i fan vederlo durante il periodo delle festività.[46]

Dopo il fallimento di *Crociera fuori programma* (co-prodotto da Burton e Di Novi)[47] e la sostituzione con un altro regista per un film su Dr. Jekyll e Mr. Hyde,[48] il cineasta si interessò a un nuovo progetto. L'opera racconta la storia di Edward D. Wood Jr., colui che viene definito come il *peggior regista del mondo*.[49] *Ed Wood* era stato inizialmente proposto a

---

[40] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit*., p. 171.
[41] I. Nathan, *op. cit.*, p. 81.
[42] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, pp 162, 163.
[43] *Ivi*, p. 164.
[44] I. Nathan, *op. cit.*, p. 82.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ivi*, p. 84.
[47] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 175.
[48] *Ibidem,* pp 175, 176.
[49] *Ibidem*, p. 176.

Martin Landau nel ruolo di Bela Lugosi

Columbia ma, per via di alcune divergenze creative, Burton decise di spostarsi presso altri studio, approdando così alla Disney.[50] *Ed Wood* vinse diversi premi della critica americana, ma non fu un grande successo al botteghino. Ciononostante, il film venne premiato con due oscar, uno al trucco (per Rick Baker) e uno per il miglior attore non protagonista (per Martin Landau nel ruolo di Bela Lugosi).[51] Collaborando un'ultima volta con Denise Di Novi ed Henry Selick, il regista realizzò un adattamento live-action/animazione del racconto di Roald Dahl *James e la pesca gigante* (*James and the Giant Peach*, 1996).[52] Nel 1995 lo si vide impegnato come produttore del film *Batman Forever* (*Batman Forever*, 1995). Con questa pellicola termina il coinvolgimento di Burton nel franchise del supereroe, che prenderà strade alternative a quelle prospettate dal cineasta.[53] Oltre a Batman, nel 1995 il regista lavora anche nella pre-produzione di un film fantascientifico. *Mars Attacks!* (*Mars Attacks!* 1996) è un adattamento basato su alcune carte collezionabili, creato per essere sia una parodia che un omaggio al cinema fantascientifico degli anni '50.[54] Il film non fu però un grande successo, ottenendo recensioni contrastanti e incassi non particolarmente esaltanti. Parte di ciò è da

[50] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.,* p. 184.
[51] *Ivi*, p. 192, 193.
[52] *Ivi*, p. 195.
[53] *Ivi*, p. 205.
[54] *Ivi*, pp 195, 196.

Il leader dei marziani di Mars Attacks!

attribuire alla campagna di marketing. Risultata essere fuorviante e poco efficace, la promozione del film non colse la sua vena anarchica e l'appeal nei confronti di un pubblico più giovane.[55] Nel 1997 Burton venne contattato dalla Warner per un nuovo film su Superman, intitolato *Superman Lives*. In questo film, la sua volontà sarebbe stata quella di analizzare più in dettaglio la parte aliena di Superman. Sarebbe stato quindi approfondito quanto il supereroe potesse essere diverso dagli altri esseri umani. Il progetto occupò il regista per un anno, ma infine venne abbandonato.[56]

Lo stesso anno il cineasta pubblicò una raccolta di poesie dal titolo *Morte malinconica del Bambino Ostrica e altre storie* (*The melancholy death of Oyster Boy and other stories*, 1997). Questa raccolta è tipicamente burtoniana sia nei temi e che nei toni. Il regista mostra infatti una macabra visione della vita adolescenziale di alcuni bambini con caratteristiche particolari.[57] Oltre ad essere disegnatore, poeta e regista affermato, Burton si diletta anche nella fotografia, in vari formati. Ad essere la sua musa ispiratrice è Lisa Marie, all'epoca fidanzata del cineasta.[58] Nel 1998 il regista si prestò alla regia di uno spot francese sulle gomme da masticare *Hollywood Gum*.[59] Nello stesso anno gli venne offerta la direzione di un

[55] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 204.
[56] *Ivi*, p. 207.
[57] *Ivi*, p. 208.
[58] *Ivi*, p. 210.
[59] *Ivi*, p. 213.

adattamento al racconto *La leggenda di Sleepy Hollow*, di Washington Irving.[60] Molto familiare con la versione animata della storia,[61] Burton accettò l'incarico, portando alla creazione de *Il mistero di Sleepy Hollow* (*Sleepy Hollow*, 1999). Anche in questo film è ben evidente l'amore che il cineasta nutre nei confronti dei film horror e della Hammer Films. Oltre che dal soggetto e dalle atmosfere cupe dei set, questi sono omaggiati anche dalla presenza dell'attore Christopher Lee.[62] Il film ottenne recensioni positive,[63] guadagnando 101 milioni di dollari negli Stati Uniti, per un totale di 206 milioni nel mondo.[64]

1.1.5 Gli anni Duemila

Nel 2000 Burton si recò a Praga per realizzare due pubblicità per la Timex I-Control Watch. Nell'ottobre dello stesso anno scrisse e diresse sei episodi di *Stainboy*, una serie animata online dedicata ad uno dei bambini di *Morte malinconica del Bambino Ostrica e altre storie*.[65] Il regista si concentrò poi su un altro progetto, *Il pianeta delle scimmie* (*Planet of the Apes*, 2001), remake dell'omonimo classico del 1968. Il film non venne accolto positivamente dalla critica[66] ma fu un grande successo al botteghino. Al primo weekend dall'uscita guadagnò 68 milioni di dollari, arrivando ad un totale di 180 negli Stati Uniti e 362 nel mondo.[67]
Dopo l'uscita de *Il pianeta delle scimmie*, Burton lasciò Lisa Marie per poi spostarsi in Inghilterra. Posto particolarmente caro al regista, avendovi lavorato per film come *Batman* e *Sleepy Hollow*. In seguito incominciò a frequentare l'attrice Helena Bonham Carter, conosciuta sul set de *Il pianeta delle scimmie*.[68] La morte del padre Bill nel 2000 e quella della madre nel 2002 colpirono profondamente il cineasta, nonostante non gli sia mai stato particolarmente vicino. È anche per questo motivo che, dopo le vicende di *Superman Lives* e *Il pianeta delle scimmie*, il regista decise di impegnarsi in film più personali. È in questo periodo che ricevette la sceneggiatura per *Big Fish – Le storie di una vita incredibile* (*Big Fish*, 2003). Nato da un adattamento di John August dell'omonimo libro di Daniel Wallace, Burton trovò in questo nuovo progetto la connessione

[60] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 217.
[61] I. Nathan, *op. cit.*, p. 108.
[62] *Ivi*, pp 110, 111.
[63] *Ivi*, p. 112.
[64] Box Office Mojo, *Sleepy Hollow*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sleepyhollow.htm, gennaio 2019.
[65] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 239.
[66] I. Nathan, *op. cit.*, p. 116.
[67] Box Office Mojo, *Planets of the Apes*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=planetoftheapes01.htm, gennaio 2019.
[68] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 259.

intima e personale che stava cercando.[69] Il film fu particolarmente importante per il regista, dandogli modo di rielaborare il lutto del padre.[70] La storia tratta infatti della volontà di un figlio (Will Bloom) di ricostruire la vita del padre morente (Ed Bloom), conoscendo solo la versione fantasiosa datagli dall'uomo. Al termine del film, Will comprenderà che le storie raccontate dal padre sono parte di lui e rappresentano il suo essere, oltre che a celare fondi di verità. Il film, uscito nelle sale americane nel novembre del 2003, ha ottenuto recensioni estremamente positive, con incassi che arrivano a 122 milioni di dollari nel mondo.[71] Prima dell'uscita di *Big Fish*, Burton diventa per la prima volta padre: il 4 ottobre del 2003 Helena Bonham Carter mette alla luce Billy Burton.[72]

Il progetto successivo lo vede impegnato nel remake di un altro classico americano, *Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato* (*Willy Wonka and the chocolate factory*, 1971). Non particolarmente legato al precedente adattamento,[73] per il suo *La fabbrica di cioccolato* (*Charlie and the chocolate factory*, 2005) il cineasta prestò maggiore attenzione alla fonte

Ed Bloom e Sandra

[69] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 261.
[70] *Ivi*, p. 262.
[71] I. Nathan, *op. cit.*, p. 131.
[72] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 282.
[73] *Ivi*, p. 286.

originale del film, il romanzo di Roald Dahl.[74] Burton sentì di avere una forte connessione con lo scrittore. Entrambi condividono un'attitudine oscura ed un umorismo politicamente scorretto nei confronti dell'infanzia.[75] Il film venne accolto positivamente, guadagnando complessivamente 474 milioni di dollari.[76]

Il progetto successivo a cui il regista lavorò riguarda *La sposa cadavere* (*Tim Burton's Corpse Bride*, 2005). Questo film nacque da un soggetto di Joe Ranft, tratto da un racconto popolare ebreo del centro Europa.[77] Co-diretta insieme a Mike Johnson (per via dell'impegno di Burton con *La fabbrica di cioccolato*)[78], la pellicola tratta della storia di Victor. Prima delle proprie nozze, il giovane uomo evoca per errore Emily, una donna uccisa dal proprio spasimante tempo addietro. Emily lo porta quindi nell'aldilà per rimanere insieme come marito e moglie. Victor cercherà così di tornare nel mondo dei vivi, in modo tale da prendere la sua reale sposa. Con recensioni positive,[79] *La sposa cadavere* fruttò al botteghino 53 milioni di dollari negli Stati Uniti, per un totale di 117 milioni in tutto il mondo.[80]

Victor ed Emily

[74] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 288.
[75] *Ivi*, p. 285.
[76] I. Nathan, *op. cit.*, p. 137.
[77] *Ivi*, p. 86.
[78] *Ivi*, p. 88.
[79] *Ivi*, p. 89.
[80] Box Office Mojo, *Tim Burton's Corpse Bride,* https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=corpsebride.htm, gennaio 2019.

Sweeney Todd

Nel 2006 Burton lavorò come regista al video musicale per la canzone *Bones*, dei The Killers. *Bones* vede il ritorno di diverse tematiche tipiche del regista, dagli scheletri animati in computer grafica ai riferimenti al cinema dell'orrore. Nel drive-in del video vengono infatti mostrate scene da *Il mostro della laguna nera* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) e *Gli Argonauti* (*Jason and the argonauts*, 1963), film a cui Burton è molto affezionato.[81] Nel 2007 uscì nelle sale *Sweeney Todd - Il diabolico barbiere di Fleet Street* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007), adattamento dell'omonimo musical di Stephen Sondheim. Il cineasta ebbe modo di vedere il musical durante gli studi a CalArts. Nonostante non fosse un grande appassionato del genere, il musical di Sweeney Todd lo colpì profondamente. Una volta intrapresa la carriera da regista, negli anni ottanta Burton contattò Sondheim per un'eventuale adattamento del suo lavoro.[82] Quest'ultimo vide la luce solo anni dopo, quando Burton riscoprì dei disegni raffiguranti i due protagonisti. Secondo il regista, quei due personaggi somigliavano molto a Johnny Depp ed Helena Bonham Carter.[83] Il film racconta la storia di Sweeney Todd, esiliato dal giudice Turpin in modo da ottenere sua moglie e sua figlia. Ritornato dall'esilio, egli cercherà di vendicarsi del suo persecutore attraverso una serie di efferati

[81] C. Marshall, openculture.com, *Tim Burton Shoots Two Music Videos for The Killers.* http://www.openculture.com/2013/01/tim_burton_shoots_two_music_videos_for_the_killers.html, gennaio 2019.
[82] I. Nathan, *op. cit.*, p. 138.
[83] *Ivi*, p. 139.

omicidi. Infuso di atmosfere oscure e macabre, *Sweeney Todd* ottenne un grande successo dalla critica, guadagnando 152 milioni di dollari in totale.[84] Il film valse due Golden Globe nel 2008: a Tim Burton per il miglior film e a Johnny Depp per il miglior attore.[85] Nel 2007 il regista ricevette un'altro riconoscimento: venne infatti premiato con il Leone d'Oro alla carriera alla Mostra del Cinema di Venezia.[86] Alla fine dello stesso anno, un altro evento importante avvenne nella vita del regista: nacque infatti la sua secondogenita, Nell Burton.[87]

Tra il 22 novembre 2009 e il 26 aprile del 2010, il MoMA di New York dedicò una retrospettiva al cineasta, intitolata semplicemente *Tim Burton*.[88] Al suo interno la mostra si divideva in tre sezioni, tutte collegate alla città di Burbank.[89] Erano quindi presenti più di settecento opere, tra concept per film, progetti mai realizzati e creazioni di ogni formato e tipo.[90] La mostra seguiva un percorso basato su alcuni dei temi fondamentali di Burton, come la difficoltà a comunicare i propri sentimenti e l'amore per gli *outsider*.[91] Nel 2009 viene inoltre pubblicato *The Art of Tim Burton*, un volume in cui il regista pubblica molti dei suoi disegni, includendo concept ed illustrazioni dal suo archivio personale. Come nell'esibizione al MoMA, il libro segue alcuni dei temi principali del regista.[92]

L'entrata della mostra al MoMA

[84] I. Nathan, *op. cit.*, p. 144.
[85] Goldenglobes.com, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, https://www.goldenglobes.com/film/sweeney-todd-demon-barber-fleet-street, gennaio 2019.
[86] L. Lardieri, *Tim Burton. L'evoluzione del diverso e dell'emarginato,* Roma, Sovera Editore 2008, p. 118.
[87] P. Norman; T. Nudd, people.com, *Helena Bonham Carter Has a Baby*, https://people.com/parents/helena-bonham-carter-has-a-baby/, gennaio 2019.
[88] G. Muratore, *Tim Burton. From Gotham to Wonderland,* Rende, Nero Press Edizioni 2016, p. 71.
[89] *Ivi*, p. 72.
[90] *Ibidem*, p. 71.
[91] *Ibidem*, p. 72.
[92] Steeles Publishing, *The Art of Tim Burton*, http://www.steelespublishing.com/standard-edition/, gennaio 2019.

1.1.6 Gli anni Duemiladieci

Dopo essere stato uno dei produttori di *9* (*9*, 2009), nato dal cortometraggio di Shane Acker,[93] Burton fece un nuovo contratto con la Disney. Si accordò infatti per dirigere due film in 3D, impegnandosi così nel progetto di *Alice in Wonderland* (*Alice in Wondeland*, 2010).[94] In questo film Alice, ormai diciannovenne, ritorna al paese delle meraviglie con pochi ricordi degli eventi narrati da Lewis Carroll. Il regista decide quindi di raccontare una nuova storia, non avendo mai avuto una vera connessione emotiva con quella originale. Decise quindi di dare una nuova lettura, facendo in modo che lo spirito del libro rimanesse intatto.[95] La critica non è particolarmente favorevole al film, ma al botteghino riesce ad ottenere un miliardo di dollari in totale.[96] Il film venne premiato inoltre con due Oscar, alla migliore scenografia e ai migliori costumi.[97] Nel 2010 il cineasta ottenne per la prima volta il ruolo di presidente alla giuria del festival di Cannes.[98]
Il 2012 fu un anno piuttosto impegnato per Burton, vedendo l'uscita di diversi progetti a lui connessi. Il regista lavorò a *Dark Shadows* (*Dark Shadows*, 2012) adattamento cinematografico di una soap opera trasmessa degli anni '60. Nel 2007 la Warner acquisì i diritti della soap, mentre Johnny Depp persuase il cineasta nel dirigere il film.[99] *Dark Shadows* ottenne recensioni contrastanti da parte della critica,[100] mentre al rilascio nelle sale ottenne quasi 80 milioni di dollari, per un totale di 245 milioni e mezzo. [101] Nel 2012 vennero poi rilasciati altri tre progetti: *La leggenda del cacciatore di vampiri* (*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, 2012), di cui Burton fu produttore, insieme al regista Timur Bekmambetov e a Jim Lemley;[102] un nuovo video musicale per i The Killers intitolato *Here with me*;[103] il film *Frankenweenie* (*Frankenweenie*, 2012),

[93] B. Dondi, L'Espresso, *Tim Burton ha fatto 9!*, http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2010/09/20/news/tim-burton-ha-fatto-9-1.24303, gennaio 2019.
[94] I. Nathan, *op. cit.*, p. 146.
[95] A. F. Berni, badtaste.it, *Tim Burton parla di Alice e del... Cavaliere Oscuro*, https://www.badtaste.it/2008/10/16/tim-burton-parla-di-alice-e-del-cavaliere-oscuro/5364/, gennaio 2019.
[96] I. Nathan, *op. cit.*, p. 150.
[97] G. Niola, mymovies.it, *Alice in Wonderland*, https://www.mymovies.it/film/2010/aliceinwonderland/, gennaio 2019.
[98] C. Cicognini, cineblog.it, *Cannes 2010: Tim Burton è presidente della* giuria, http://www.cineblog.it/post/20753/cannes-2010-tim-burton-e-presidente-della-giuria, gennaio 2019.
[99] I. Nathan, *op. cit.*, p. 156.
[100] *Ivi*, p. 161.
[101] Box Office Mojo, *Dark Shadows*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=darkshadows.htm, gennaio 2019.
[102] A. Ercolani, mymovies.it, *La leggenda del cacciatore di vampiri*, https://www.mymovies.it/film/2012/abrahamlincolnvampirehunter/, gennaio 2019.
[103] C. Marshall, openculture.com, *Tim Burton Shoots Two Music Videos for The Killers.* http://www.openculture.com/2013/01/tim_burton_shoots_two_music_videos_for_the_killers.html, gennaio 2019.

Victor e Sparky

rifacimento del suo vecchio cortometraggio. Alla preparazione per l'esibizione al MoMA, il regista riscoprì i disegni preparatori del corto del 1984. Decise così di rivisitarlo in un lungometraggio, questa volta in stop-motion.[104] Secondo film in 3D accordato con la Disney,[105] la storia riprende la trama dell'opera originale, aggiungendo nuovi personaggi e le loro storie. Molto apprezzato dalla critica, il film, costato 39 milioni, riuscì a guadagnarne un totale di 81 in tutto il mondo.[106]

Nel 2014 venne rilasciato invece *Big Eyes* (*Big Eyes*, 2014), pellicola che parla della vita della pittrice Margaret Keane. Similmente ad *Ed Wood*, il film tratta della vita di un artista e il suo difficile rapporto con l'arte che produce. La pellicola venne accolta positivamente dalla critica, guadagnando però in totale 29.3 milioni di dollari,[107] a fronte di una spesa di 10.[108] Nello stesso anno si concluse la relazione tra Tim Burton e Helena Bonham Carter, lasciandosi amichevolmente.[109] Una delle poche pubblicazioni del regista venne resa disponibile nel 2015. Si

[104] I. Nathan, *op. cit.*, p. 92.
[105] *Ivi*, p. 146.
[106] *Ivi*, p. 97.
[107] *Ivi*, p. 166.
[108] *Ivi*, p. 164.
[109] M. Chiu, people.com, *Helena Bonham Carter and Tim Burton Split*, https://people.com/celebrity/helena-bonham-carter-and-tim-burton-split/, gennaio 2019.

tratta di *The Napkin Art of Tim Burton: Things You Think About in a Bar*, un volume simile al precedente *The Art of Tim Burton*. In questo caso, il regista condivise una serie di disegni realizzati su alcuni tovaglioli da bar.[110]

Nel 2016 il mondo di Alice venne nuovamente esplorato nel film *Alice attraverso lo specchio* (*Alice Through the Looking Glass*, 2016), che vide però Burton nei panni del produttore.[111] Nel 2016 infatti venne rilasciato *Miss Peregrine - La casa dei ragazzi speciali* (*Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*, 2016), tratto dal romanzo di Ransom Riggs. La connessione trovata dal regista in questo film è evidente: il film parla infatti di una scuola in cui sono riuniti giovani dalle caratteristiche particolari.[112] Diversi, questi, che vanno quasi a ricordare i personaggi della raccolta *Morte malinconica del Bambino Ostrica e altre storie*. Con recensioni contrastanti dalla critica,[113] il film guadagnò un totale di 296 milioni di dollari nel mondo.[114]

I bambini di Miss Peregrine

[110] Steeles Publishing, *The Napkin Art of Tim Burton*, http://www.steelespublishing.com/, gennaio 2019.
[111] I. Nathan, *op. cit.*, p. 150.
[112] *Ivi*, p. 168.
[113] M. Gandolfi, mymovies.it, *Miss Peregrine – La casa dei ragazzi speciali* ,https://www.mymovies.it/film/2016/missperegrine/, gennaio 2019.
[114] Box Office Mojo, *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=peregrine.htm, gennaio 2019.

Nel marzo del 2019 esce invece *Dumbo* (*Dumbo*, 2019), adattamento live-action del celebre cartone animato Disney.[115] Il film sembra avere tutte le caratteristiche dei classici burtoniani. La sua storia ha infatti luogo nell'ambito del circo, un terreno già esplorato in *Big Fish.* Nella pellicola ritornano poi alcuni volti che hanno già lavorato con Burton. Ad interpretare il ruolo dell'impresario circense Max Medici troviamo Danny DeVito, che ha ricoperto un ruolo simile in *Big Fish*. Torna poi Eva Green, protagonista di *Dark Shadows* e *Miss Peregrine*, questa volta nelle vesti dell'acrobata Collette Marchant; ritorna anche Michael Keaton, che in questo film ricopre il ruolo del l'antagonista, l'impresario V. A. Vandemere. [116] Similmente agli altri suoi protagonisti, anche Dumbo può considerarsi un *outsider.* L'elefantino possiede infatti grandi orecchie che lo rendono oggetto di scherno, ma che gli permettono di spiccare il volo come gli uccelli. L'animale non è però l'unico diverso. Holt Farrier (interpretato da Colin Farrell) è infatti una ex-star di un circo del Kentucky. L'uomo torna dalla guerra senza un braccio e deve cercare di tornare alla normalità con i suoi bambini. *Dumbo*, con una sceneggiatura di Ehren Kruger, esce nelle sale italiane il 28 marzo 2019.[117]

La lunga carriera di Burton è quindi costellata sia da grandi successi che da diversi fallimenti, sia in termini di critica che di guadagni. Basti pensare al trionfo del primo *Batman*, o a quello di progetti più personali come *La Sposa Cadavere*, ma anche a *flop* di film come *Mars Attacks!*. In tutte le sue pellicole, però, egli cerca di ridare una propria visione del mondo attraverso le realtà che egli crea: dal burocratico oltretomba di *Beetlejuice* all'oscurità dei grattacieli di Gotham, dagli antitetici paesi di Halloween e Natale alle fantasiose e fiabesche atmosfere di *Big Fish*. Di seguito si cercherà di capire quali sono le radici di queste sue visioni. Si scopriranno quindi le fonti che il regista rielabora nella creazione del proprio fantasioso immaginario. Esse sono molto variegate, spesso presenti già in tenera età: la passione per scrittori quali Roald Dahl e il Dr. Seuss, il mondo cinema (in particolare i film dell'orrore di serie B), la passione per il gusto gotico, l'espressionismo tedesco e molte altre influenze. La maestria di Burton si ritrova quindi nell'unire fonti apparentemente lontane tra loro, in modo tale da creare qualcosa inedito ed inaspettato.

---

[115] P. Ferraro, cineblog.it, *Dumbo: nuovo trailer italiano del remake live-action di Tim Burton*, http://www.cineblog.it/post/756223/dumbo-remake-live-action-trailer-italiano-film-disney, gennaio 2019.
[116] P. Ferraro, cineblog.it, *Dumbo: nuovo trailer italiano del remake live-action di Tim Burton*, http://www.cineblog.it/post/756223/dumbo-remake-live-action-trailer-italiano-film-disney, gennaio 2019.
[117] P. Ferraro, cineblog.it, *Dumbo: nuovo trailer italiano del remake live-action di Tim Burton*, http://www.cineblog.it/post/756223/dumbo-remake-live-action-trailer-italiano-film-disney, gennaio 2019.

1.2 Influenze

1.2.1 Gli scrittori d'infanzia

Con il suo particolare immaginario, Burton è riuscito a creare uno stile immediatamente riconoscibile. Non a caso è stato coniato il termine *Burtoniano* (*Burtonesque* in inglese) in riferimento alla sua peculiare visione artistica, oltre che alle atmosfere e ai soggetti dei film.[118] Le influenze che hanno portato alla formazione di questo suo gusto sono identificabili in una grande varietà di fonti. Queste ultime sono riconducibili già alla sua infanzia: è qui che il giovane Tim ha avuto i primi contatti con il mondo del cinema, ma non solo. Da piccolo, Burton era particolarmente legato ai libri di autori come Roald Dahl e il Dr. Seuss. Famosi per le opere dedicate ai bambini, da questi autori il regista prenderà molto. Da loro erediterà una visione non edulcorata dell'infanzia, basata invece su protagonisti che non sono davvero bambini, spesso rappresentati più maturi degli adulti.[119] Quando avrà modo di analizzare gli scritti di Dahl, il regista si renderà conto delle molte affinità con lo scrittore, sia nelle opere che nel loro modo di pensare. Lo stesso spirito irriverente dei libri di Dahl (che emerge soprattutto nei confronti dei personaggi adulti) lo si ritrova spesso nel cinema di cineasta. Secondo il regista, il modo in cui Roald Dahl racconta le sue storie è il motivo per cui sono state così tanto apprezzate dai bambini. Dahl capisce la loro innata vena ironica e ha la capacità di parlare con un linguaggio a loro comprensibile. In questo modo, i bambini hanno la possibilità di connettersi con lo spirito dei suoi racconti.[120] Burton è stato in grado di acquisire tale caratteristica, condividendo con Dahl lo stesso spirito caustico che lo scrittore fa emergere da opere come *James e la pesca gigante* e *La fabbrica di cioccolato* (storie su cui Burton ha avuto modo di lavorare, nella prima come produttore, nella seconda come regista).

Ancora prima di Dahl, il Dr. Seuss fu uno dei primi autori che il regista ebbe modo di affrontare.[121] L'influenza che Seuss esercitò in Burton può essere rintracciabile già nel suo primo cortometraggio, *Vincent*. La poesia letta dall'attore Vincent Price durante l'opera (pensata originariamente per essere pubblicata come libro per bambini) ha molti rimandi stilistici alle poesie semplici e dirette del Dr. Seuss.[122] I riferimenti all'autore però non si fermano alla poesia

[118] I. Nathan, *op. cit.*, p. 6.
[119] G. Muratore, *op. cit.*, p. 55.
[120] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, pp 289, 290.
[121] *Ivi*, p. 285.
[122] *Ivi*, p. 49.

Disegno per Vincent

Disegno del Dr. Seuss

in sé. Sono molti infatti i rimandi visivi presenti. Tali dettagli sono spesso sono stati identificati dai critici come un'influenza dell'espressionismo tedesco. Sicuramente l'espressionismo ha avuto una grande influenza sul regista, ma in questo caso è quella del Dr. Seuss a formare le atmosfere di *Vincent.* Le luci piramidali che illuminano la carta da parati a scacchiera, la silhouette della scalinata, che sembra ricordare i denti di una sega, con una piccola e contorta porta sulla sommità, sono tutte forme che ricordano i disegni del Dr. Seuss.[123]

Un altro importante riferimento all'autore americano è senza dubbio nel film *Nightmare Before Christmas*. La storia ha infatti molti elementi simili al racconto *Il Grinch* (*How the Grinch Stole Christmas!*, 1957). Sia Jack Skeletron che il Grinch sono infatti in missione per fare proprio lo spirito del Natale, seppur per finalità diverse. È lo stesso Burton a citare la storia del Grinch come ispirazione per il film. Il regista ha fatto riferimento soprattutto all'adattamento animato di Chuck Jones *Il Grinch e la favola di Natale!* (*Dr. Seuss' How the Grinch Stole Christmas!*, 1966).[124]

[123] A. McMahan, *The Films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood,* United States of America. Continuum 2006, pp 83, 84.
[124] G. Muratore, *op. cit.*, p. 55.

1.2.2 Il cinema

Presente già dalla sua infanzia, una delle più importanti fonti di ispirazione del cineasta è ovviamente il cinema. Bambino piuttosto introverso, Burton preferiva passare il tempo a guardare film al cinema o in televisione, [125] immagazzinando quelle immagini che sarebbero riemerse poi dal suo subconscio. Dal grande schermo assimilò quindi una notevole quantità di spunti, che rielaborerà nel corso della sua carriera. Ne è un esempio l'amore per la tecnica di animazione in stop-motion. Il regista ebbe il primo contatto con questa tecnica tramite film come *Gli Argonauti* (*Jason and the Argonauts*, 1963) di Don Chaffey, oppure il classico giapponese *Godzilla* (*Gojira*, 1954).[126] Ne *Gli Argonauti*, molte sono le scene in cui Ray Harryhausen, maestro in tale tecnica, utilizza l'animazione a passo uno. Una delle più famose riguarda il combattimento con un gruppo di scheletri animati. Questa scena, molto cara a Burton, verrà citata dal regista in varie occasioni. Il video musicale *Bones* della band The Killers ne è un perfetto esempio.[127] La fascinazione per la tecnica a passo uno ritornerà spesso nelle pellicole del regista. Molte delle opere più personali del regista sono state realizzate in tale modalità (*Vincent*, *Nightmare Before Christmas*, *La sposa cadavere* e *Frankenweenie* del 2012). L'animazione in stop-motion è stata spesso utilizzata anche come effetto speciale in pellicole live-action, come accade in *Pee-wee Big Adventure* e *Beetlejuice*.[128]

Giasone contro gli scheletri

Godzilla

[125] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 30.
[126] *Ibidem*, pp 30, 31.
[127] C. Marshall, openculture.com, *Tim Burton Shoots Two Music Videos for The Killers.* http://www.openculture.com/2013/01/tim_burton_shoots_two_music_videos_for_the_killers.html, gennaio 2019.
[128] I. Nathan, *op. cit.*, p. 78.

Will porta Ed al fiume

Otto e mezzo

Tra le varie ispirazioni dichiarate, nella filmografia di Burton possiamo trovare quelle dei maestri italiani come Federico Fellini e Mario Bava. Condivise con il primo regista sono le atmosfere fiabesche e sentimentali, spesso riscontrabili nelle pellicole del cineasta. L'esempio lampante si trova nel film *Big Fish*. In questo caso, tutto il film risente dell'influenza di Fellini, riprendendo il tema della mescolanza tra realtà e fantasia. Nella scena finale è bene evidente il rimando al regista italiano. Will, il figlio di Ed Bloom, comprende finalmente il padre e decide di raccontare a modo suo come sarebbe morto. Will lo avrebbe portato in braccio in una sorta parata, con tanto di musica e applausi. Contornato da tutte le persone che Ed ha incontrato nella sua vita, Will avrebbe deposto il padre nel fiume. Così facendo, Ed si sarebbe reincarnato in un grosso pesce. Tutta la scena sembra essere un omaggio al film di Fellini *Otto e mezzo*: nel finale, realtà e finzione si intrecciano in un'unica ed ambigua dimensione, attraverso la rappresentazione di una parata dei variopinti personaggi del film. In questo momento catartico, i personaggi accompagnando i protagonisti di entrambe le pellicole verso il culmine finale della loro storia.[129]

Il secondo regista italiano di cui Burton subisce l'influenza è Mario Bava. L'apporto della sua opera è evidente ne *La sposa cadavere.* Il regista sceglie di illuminare il mondo dei morti con colori che ricordano sia *Sei donne per l'assassino* (1964) che *Diabolik* (1968). *La maschera del demonio* (1960) è stata citata inoltre dal cineasta come una delle ispirazioni per *Il mistero di Sleepy Hollow*. Le stesse atmosfere cupe ed inquietanti del film di Bava vennero riprodotte in quello del cavaliere senza testa.[130] Il regista ripose molta attenzione nel fare in modo che la stessa magia (creata, secondo Burton, dalle riprese in un teatro di posa invece che in una location vera e propria) fosse riproposta anche in Sleepy Hollow.[131]

[129] G. Muratore, *op. cit.*, p. 58.
[130] *Ibidem*.
[131] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 224.

La casa della famiglia Van Tassel

I film come quelli di Mario Bava sono solo alcune delle pellicole dell'orrore di cui Burton subirà la fascinazione. I lungometraggi a cui il cineasta si appassionò da piccolo furono infatti i film horror e quelli di serie B degli anni '50. Molto importanti per il regista, queste opere sono percepite come il mezzo per una sorta di catarsi, un modo per rielaborare le proprie sensazioni.[132] I film più cari al cineasta sono quelli della Hammer Films, società che ha reso famosi attori come Christopher Lee e Peter Cushing.[133] Uno di questi è il già citato Vincent Price, beniamino di cui il regista ha sempre avuto una profonda ammirazione, come può testimoniare bene *Vincent*.[134] La storia di Vincent Malloy è di fatto quella del giovane Burton, che preferisce il mondo orrifico incarnato da Price piuttosto che la normalità che lo circonda.[135] Testimone dell'amore che il regista nutre per la Hammer Films è sicuramente il già citato *Il mistero di Sleepy Hollow*, il primo horror su cui lavorò Burton.[136] Le scenografie che si vedono nel film sono state pensate dal regista rifacendosi proprio ai set della Hammer. Ne sono un esempio le tenebrose costruzioni del paesino e i campi attorno, la foresta e *l'Albero dei Morti*, da cui emerge il fantasma. Il tutto è stato in gran parte realizzato da zero, in modo tale da riproporre le stesse sensazione dei classici tanto

[132] I. Nathan, *op. cit.*, p. 16.
[133] G. Muratore, *op. cit.*, p. 56.
[134] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 55.
[135] *Ivi*, p. 47.
[136] A. McMahan, *op. cit.*, p. 72.

amati.[137] Anche il personaggio principale del film è molto influenzato da questo tipo di produzione. Nella creazione di Ichabod Crane, Burton si è ispirato ai protagonisti angosciati e solitari della Hammer Films. È così che l'interpretazione di Depp rimanda a ruoli come il Van Helsing di Peter Cushing. Ichabod è un personaggio sfasato, dai toni a volte sensibili e timidi, a volte giovanili e impulsivi, rifiutando la virilità tipica dei film americani contemporanei. [138]
La filmografia di Burton è quindi carica di simbologia ed immagini provenienti dalla tradizione del cinema horror. L'esempio più lampante è il film del 2012 *Frankenweenie*, rifacimento del cortometraggio del 1984. Come l'opera originale, la pellicola è di fatto un omaggio al film *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) di James Whales. Il film del cineasta infatti segue similmente la storia originale: la creazione da parte di uno scienziato di un essere dalla materia morta; la fuga del mostro; l'inseguimento da parte della folla inferocita e infine la scena del mulino a vento.[139] Nel proseguo del film però si possono individuare diverse citazioni al genere horror. Ad esempio, il pesciolino rosso che Victor rianima diventa invisibile allo sguardo, possibile riferimento a *L'uomo invisibile* (The Invisibile Man, 1933), sempre di Whales. Uno degli insegnanti di Victor, Mr. Rzykruski, ha un accento simile a quello dell'attore Bela Lugosi, mentre nell'aspetto ricorda Vincent Price. I mostri che Victor riporta in vita durante il film sono anch'essi citazioni. Il gatto vampiro e il ratto mannaro rimandano in generale alla tradizione horror. La creatura gigantesca di nome Shelley è invece un riferimento sia a Mary Shelley, autrice del libro di Frankenstein, che al mostro giapponese Godzilla (non a caso, il padrone di Shelley si chiama Toshiaki).[140] *Frankenweenie* è quindi l'esempio più immediato del citazionismo di Burton, in quanto pensato come un vero e proprio omaggio al cinema horror.

[137] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 224.
[138] A. De Baecque, *Tim Burton,* Torino, Edizioni Lindau 2008, pp 122, 123.
[139] J. A. Weinstock, *Mainstream Outsider: Burton Adapts Burton,* in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, p. 24.
[140] *Ibidem*.

1.2.3 Il gotico

Altra importante influenza che permea in generale tutta l'opera di Burton è quella del gotico. Nato nel XVIII secolo, lo stile neogotico prende le mosse in Inghilterra e si sviluppò insieme al romanzo gotico, inaugurato da *Il Castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764) di Horace Walpole. Questo nuovo genere fu molto in voga nell'Europa tra Settecento e Ottocento. La sua importanza risiede nel fatto di essere stato testimone di un cambiamento culturale molto importante. In questo periodo si assiste infatti al passaggio dall'Illuminismo al Romanticismo. I temi trattati cominciano quindi a cambiare, mostrando un maggiore interesse verso atmosfere magiche ed oscure. In questo contesto, la ragione perde il controllo e l'uomo si abbandona alle emozioni, più in particolare allo spavento e alla paura. I racconti sono quindi caratterizzati da paesaggi tenebrosi, con rovine spettrali, foreste e grotte profonde. Anche i personaggi sono tetri ed inquietanti. Spesso ricompaiono, quasi come fossero archetipi (streghe, assassini, ecc...). Vengono descritte situazioni di pericolo come rapimenti ed inseguimenti; i temi della separazione e dell'impossibilità di ricongiungersi con le persone amate diventano sempre più presenti. Tipica inoltre del romanzo nero è l'onnipresenza di spiriti e fantasmi senza pace, che vengono ad infestare e a tormentare i vivi.[141] In questo contesto si inserisce inevitabilmente anche Burton, attraverso un'eredità molto variegata. Dal punto di vista letterario, oltre alla tradizione inglese di Walpole, il regista è legato allo scrittore Edgar Allan Poe (che cita più volte nella poesia di *Vincent*) e ai romanzi macabri americani. Tim Burton ha poi assorbito una grande quantità di influenze gotiche attraverso i fumetti, i cartoni animati (come il cartone Disney *Le avventure di Ichabod e Mr. Toad*, citato tra le ispirazioni per il suo *La leggenda di Sleepy Hollow*), i gruppi musicali punk e dark che ascoltava da giovane e i film horror.[142] La sua cultura gotica è stata quindi assimilata soprattutto in questa forma volgarizzata, ma non di meno viene vissuta da Burton in maniera autentica. Il regista infatti riusce ad incarnare lo stesso spirito oscuro ed angosciato del gotico tradizionale.[143]

In questo modo, il gotico influenza gran parte della sua filmografia, come possono testimoniare *Sleepy Hollow* e *Sweeney Todd*. *La sposa cadavere* ne è un perfetto esempio. Pensando a questo film può venire in mente anche *Nightmare Before Christmas*, ma le due opere sono in realtà piuttosto diverse. *Nightmare* è visto in un'ottica più da favola americana, in cui il gusto gotico

[141] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 117.
[142] *Ivi*, p. 118.
[143] *Ivi*, p. 119.

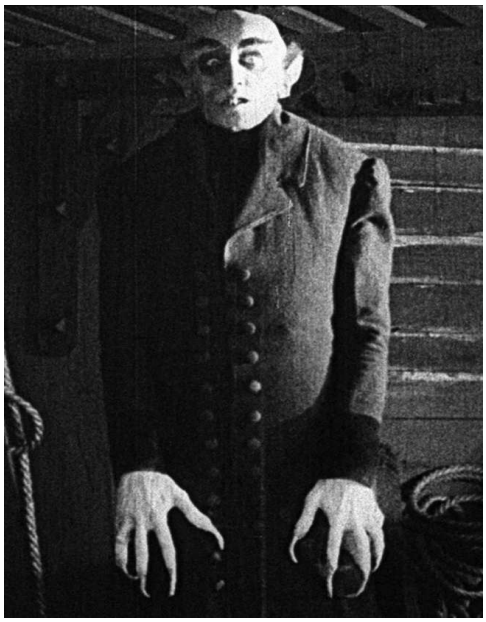
risiede soprattutto nel design dei personaggi e delle scenografie. *La sposa cadavere,* invece, si dimostra erede di una sensibilità più marcatamente europea.[144] Tutto il lungometraggio è carico di temi ed atmosfere tipiche del romanzo gotico: omicidi, morte e vendetta; fantasmi che ritornano dall'oltretomba; la passione di un triangolo amoroso; l'amore disatteso e l'allontanamento dai propri cari. Tutti elementi che vengono narrati in un contesto sociale simile all'Inghilterra vittoriana, con tutti i precetti e le norme dell'epoca. È ben evidente la distinzione di classe tra le due famiglie, nonostante la situazione sia leggermente inversa: i ricchi ma borghesi Van Dort si contrappongono agli Everglot, nobili squattrinati. È per via della loro condizione che combinano un matrimonio fra i loro figli. Così facendo, avrebbero ottenuto da una parte un titolo nobiliare, mentre dall'altra una sicurezza economica ormai perduta. La storia del personaggio di Emily, *la sposa cadavere*, diventa il propulsore di tutta la vicenda, pregno di tematiche gotiche. Caduta vittima di un seduttore senza scrupoli, si ritrova sconsolata nel mondo dei morti, fino a che Victor non la evoca per errore. L'incontro con il giovane, che le darà nuovamente la speranza di sposarsi (ancora disattesa), le permetterà di ottenere la vendetta sul suo assassino. In questo modo, Emily avrà la possibilità di raggiungere la pace tanto agognata.

1.2.4 L'espressionismo tedesco

In *Dark Shadows* (*Dark Shadows*, 2012) un particolare rimando è presente nell'oscuro personaggio di Barnabas Collins. Oltre a riprendere le caratteristiche del personaggio originale, Barnabas dimostra di avere alcuni elementi del Conte Orlok, protagonista di *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) di Friedrich Wilhelm Murnau. Barnabas Collins è infatti caratterizzato da un trucco molto marcato, che gli conferisce una carnagione cinerea e un contorno piuttosto scuro degli occhi. Anche il linguaggio del corpo ripropone la natura grottesca del vampiro, alternando una gestualità esagerata a movimenti molto controllati. I cenni delle mani sono un esempio di tale gestualità, che va a sottolineare le lunghe e bianche dita artigliate, tratto in comune con il Conte di Murnau.[145] Da questa citazione possiamo notare quindi un'altra fonte a cui Burton attinge per dipingere il suo immaginario. L'Espressionismo tedesco è un'importante ispirazione

[144] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 322.
[145] G. Muratore, *op. cit.*, p. 69.

Barnabas Collins



Il Conte Orlok

che va a formare il gusto gotico del regista. In questa corrente vengono spesso raffigurati personaggi turbati e misteriosi. Questi ultimi sono accompagnati da scenografie oscure con forme innaturali e distorte. Anche le prospettive utilizzate sono alterate, in modo tale da rappresentare la psiche tormentata dei personaggi. Il tutto è poi reso più carico dall'utilizzo di chiaroscuri accentuati, dove l'ombra assume una grande importanza. I protagonisti prendono parte a storie in cui plagio e manipolazione psicologica sono solo alcuni dei perturbanti temi che vengono affrontati.[146] Il perturbante freudiano è infatti una tematica molto cara all'Espressionismo, che fa delle pulsioni emotive ed inconsce il suo argomento principale. È in questo modo che nel cinema espressionista vengono analizzate varie paure. Un esempio di ciò riguarda il dubbio se qualcosa sia vivo o inanimato, e viceversa.[147]

Burton riprende spesso tali caratteristiche. Così facendo, il regista si avvicina sia nei temi che nelle visioni artistiche ai classici dell'Espressionismo tedesco. Il concetto del corpo morto che torna in vita, ad esempio, è uno dei temi più frequenti nei film del cineasta. Basti pensare al cane Sparky, resuscitato dal proprio padrone in *Frankenweenie;* al cane Zero, fedele amico di Jack Skeletron in *Nightmare Before Christmas*; alla defunta Emily nel film *La sposa*

[146] L. Donghi, *Espressionismo, Nuova oggettività, Kammerspielfilm,* in G. Carluccio; L. Malavasi; F. Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche,* Roma, Carocci editore 2017. p. 55.
[147] G. Muratore, *op. cit.*, pp 65, 66.

Vincent

Schizzo per *Vincent*

cadavere.[148] L'influenza dell'Espressionismo tedesco è bene evidente nell'estetica di film come *Edward mani di forbice*. Il castello in cui è confinato Edward ne dimostra chiari rifermenti. Edificio gotico oscuro ed austero, la casa del giovane è posta su una collina fuori città. L'interno è caratterizzato da forme distorte, spigolose ed irregolari, con chiaroscuri molto marcati. Il salone principale è ampio e ricolmo di ombre, con una scala curva che taglia in obliquo la luce di tre alte finestre ad arco gotico. Nella soffitta, lo spazio vuoto è caratterizzato da un tetto obliquo, dove la luce trapela sia tra le assi di legno che da un buco sul tetto. Questo utilizzo della luce e delle ombre, insieme agli spazi allucinati e alle forme irregolari, può rimandare a una delle opere più importanti dell'Espressionismo tedesco, *Il gabinetto del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) di Robert Weine. Anche la stessa figura di Edward è un riferimento al film. Il volto pesantemente truccato di Johnny Depp può ricordare quello altrettanto truccato del sonnambulo Cesare, nel film di Weine. Entrambi sono pallidi e presentano un'espressione stralunata, sembianze che condividono con il già citato Barnabas Collins. Anche nel resto del loro aspetto si possono riscontrare delle somiglianze, entrambi vestiti con abiti attillati, dai toni scuri, con spettinati capelli neri.[149]

Un altro esempio dell'influenza espressionista su Burton è quello di *Sweeney Todd – Il diabolico Barbiere di Fleet Street*. Nel film vengono riproposte atmosfere cupe e sinistre,

[148] G. Muratore, *op. cit.*, p. 66.
[149] *Ivi*, p. 68.

Il salone di Sweeney Todd

Il gabinetto del Dr. Caligari

ottenute anche in questo caso dall'utilizzo del chiaroscuro. Come in *Caligari*, anche qui le forme delle scenografie servono per riprodurre la situazione di alienamento e di disagio dei personaggi. L'ampia finestra obliqua del salone di Sweeney è un diretto richiamo al film tedesco, in cui appare, tra molte rappresentazioni di finestre, anche quella di una grande vetrata deformata. Lo stesso personaggio di Sweeney Todd riprende ancora la medesima fisionomia pallida e malconcia di Cesare. Viene inoltre ripreso spesso avvolto dalle tenebre, a sottolineare la sua natura maligna e tormentata.

Nei film di *Batman* e *Batman – Il ritorno* viene rappresentato bene un altro tema perturbante del cinema espressionista: quello del *doppio*. Questo tema lo ritroviamo già in *Caligari*, ma anche in film come *La bambola di carne* (*Die Puppe*, 1919) di Ernst Lubitsch e *La testa di Giano* (*Der Januskopf*, 1920). È quindi evidente come i personaggi del film sul supereroe possano inserirsi in questo argomento particolare. Gli alter ego di Batman e Catwoman sono sicuramente due *doppi* che rafforzano la situazione turbata della mente di Bruce Wayne e Selina Kyle.[150] Nei film di Batman sono però presenti altri riferimenti al cinema espressionista tedesco. Nell'aspetto del Pinguino è possibile notare delle somiglianze con quello del dottor Caligari.[151] Il nome dell'imprenditore Max Shreck è lo stesso dell'attore che ha interpretato il Conte Orlok in Norferatu.[152] È la stessa città di Gotham a diventare un richiamo all'Espressionismo. La città è stata creata da Anton Furts seguendo le direzioni della

[150] G. Muratore, *op. cit.*, p. 67, 68.
[151] S. Carver, *"He wants to be just like Vincent Price": Influence and Intertext in the Gothic Films of Tim Burton*, in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013. p. 123.
[152] G. Muratore, *op. cit.*, p. 67.

Concept art di Gotham City

sceneggiatura. Furts riesce ad incarnare lo spirito angosciato e sofferente del supereroe in un agglomerato di grattacieli, dalle forme quasi infernali (nella sceneggiatura le indicazioni dicevano: "[as] if hell had sprung up through the pavements and kept on going.").[153] Gli edifici di Gotham ricordano le enormi costruzioni del film *Metropolis* (*Metropolis*, 1927), di Fritz Lang, un'altra delle opere fondamentali dell'Espressionismo tedesco.[154] In entrambe le occasioni vengono quindi proposte immense opere dell'uomo, simboleggianti la natura tormentata dei loro abitanti.

[153] K. S. Decker, *Culture Hermeneutics and the Batman, i*n J. L. McMahon, *The philosophy of Tim Burton,* Lexington, The University Press of Kentucky 2014, p. 147.
[154] G. Muratore, *op. cit.*, p. 67.

1.2.5 I pittori

Data la sua particolare inclinazione alla produzione di immagini, risulta evidente che le visioni di Burton siano state influenzate anche dal mondo della pittura. I paesaggi e le atmosfere visionarie di Burton sono infatti il frutto di una rielaborazione di suggestioni provenienti da artisti diversi. Ne *Il mistero di Sleepy Hollow* è presente una certa inclinazione per i pittori preraffaelliti inglesi, come ad esempio John Everett Millais ed Edward Burne-Jones.[155] In relazione a quest'ultimo, è possibile notare una citazione all'interno del film. L'abito che indossa Lady Van Tassel, di colore bianco con un elaborata fantasia a nodi, è del tutto simile a quello del ritratto dell'incantatrice Sidonia Von Bork, del 1860.[156] È interessante notare inoltre che le due donne condividono la medesima natura, in quanto entrambe sono rappresentate come due streghe.

Dal punto di vista stilistico, tutto l'immaginario del regista è condizionato dall'influenza di Edward Burra. Da questo artista, il cineasta trae l'utilizzo di figure semplici e distorte, caratterizzate da un uso del colore che predilige accesi contrasti cromatici, a sottolineare il

Lady Van Tassel

Edward Burne-Jones, *Sidonia Von Bork, 1860, acquerello,* 333 x 171 mm

[155] G. Muratore, *op. cit.*, p. 57.

[156] C. Spooner, *Costuming the Outisider in Tim Burton's Cinema, or, Why a Corset is like a Codfish,* in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013. p. 57.

Joker salva l'opera di Bacon

disagio sociale.[157] Burton viene poi influenzato dal già citato espressionismo tedesco. Quest'ultimo sacrifica la verosimiglianza in favore di un'intermediazione tra il soggetto e il mondo circostante, deformato in base alla soggettività dell'artista.[158]

Un riferimento diretto al mondo dell'arte lo incontriamo in *Batman*. In una scena del film, il personaggio del Joker entra nel museo d'arte di Gotham City. Al ritmo della musica di Prince, i criminali al suo seguito si sbizzarriscono in atti di vandalismo. Incominciano quindi a danzare e a rovinare tutte le opere d'arte che gli capitano a tiro. Le colorano così con impronte delle mani e pennellate di colori accesi. In questo caos, l'unico dipinto che il Joker decide di risparmiare è un quadro di Francis Bacon, *Figure with Meat* (1954). L'opera sembra infatti incontrare il gusto del criminale. Non è un caso che il Joker salvi il quadro dell'artista irlandese. Nelle sue azioni, il personaggio del Joker si fa incarnazione estremizzata della figura di Bacon e della sua arte, che punta a decostruire il bello. Similmente a Bacon, anche il Joker, nella sua mente malata, finisce per diventare un artista che sfida le convenzioni, dando sfogo a tutta la sua follia estetica.[159]

[157] G. Muratore, *op. cit.*, p. 57.
[158] *Ibidem.*
[159] *Ibidem.*

Victor, Sparky e la signora Frankenstein

In tempi più recenti, ad influire sulle visioni di Burton troviamo anche l'artista Mark Ryden, uno dei più importanti esponenti della Lowbrow Art. Il suo contributo è ben evidente in lungometraggi come *Alice in* Wonderland. In questo film sono presenti molte delle caratteristiche tipiche del pittore. In *Alice* possiamo trovare una luminosità particolare, con colori saturi e tinte a pastello, insieme a tutti quegli elementi fantasiosi che vanno a formare rappresentazioni criptiche dell'artista.[160] Le opere di Ryden sono spesso popolate da inusuali personaggi, caratterizzati da fisionomie singolari, con enormi crani, grandi occhi, ed esili membra. La Regina Rossa, con la sua testa sproporzionata e il corpo minuto, potrebbe essere perfettamente un soggetto del pittore.[161]

[160] G. Muratore, *op. cit.*, p. 57.
[161] B. Franzin, theartpostblog.com, *Tim Burton: arte, cinema e ispirazioni.* https://www.theartpostblog.com/tim-burton/, gennaio 2019.

Tim Burton dimostra quindi di avere la capacità di trovare ispirazioni da una grande quantità di fonti. L'autore è in grado di assimilare alcune delle loro caratteristiche, per poi rielaborarle e fonderle attraverso la sua visione artistica. Così facendo, è riuscito a creare un universo immaginifico proprio ed immediatamente riconoscibile, sia nelle atmosfere che nei temi. I suoi *outsider* sono parte integrante di questo universo. Nel seguente capitolo si incomincerà ad analizzarli prendendo in esame l'unica opera in poesia realizzata da Burton, *Morte malinconica del Bambino Ostrica e altre storie*. In questa raccolta, egli descrive con ironia alcuni esempi emblematici di *outsider*, rappresentati attraverso particolari bambini. Questi diversi sono creature incomprese, che non trovano un loro posto nel mondo. Sono infatti spesso rappresentati in condizioni in cui la morte sembra essere l'unica soluzione possibile per essere liberi.

Capitolo 2

Gli *outsider burtoniani*

2.1 Un introduzione al diverso burtoniano: *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*

2.1.1 Un'oscura e ironica infanzia

Per comprendere l'essenza degli outsider si rivela illuminante analizzare un'opera particolare del regista. Non si tratta infatti di un film, ma si concretizza in una forma sicuramente affine al regista. *Morte malinconica del Bambino Ostrica e altre storie* è una raccolta di ventitré poesie scritte ed illustrate dallo stesso Burton, in grado di offrirci la chiave di lettura dei suoi outsider e delle loro storie. L'anno della pubblicazione risultò particolarmente amaro per il regista. L'autore tentò di affrontare il progetto di *Superman Lives*, un film della Warner Bros. dedicato al supereroe per antonomasia. Tutti gli sforzi per portare alla luce il film furono però vani, lasciando al regista la sensazione di aver sprecato un anno di lavoro.[162] Contemporaneamente a tale progetto, Burton si impegnò nella realizzazione di un gruppo di poesie. La raccolta è stata quindi una valvola di sfogo per il regista, un modo per distrarsi dal progetto fallimentare.

A detta di Burton, le poesie di *Morte malinconica* sono una sorta di sguardo al suo modo di pensare. Il cineasta le descrive come "storie per la gente di oggi che ha una soglia di attenzione molto bassa", riferendosi alla loro brevità e semplicità.[163] Queste poesie sono tipicamente burtoniane sia nei temi che nelle atmosfere. Elementi macabri si intrecciano ad un umorismo che alleggerisce la pesantezza delle situazioni dipinte.[164] È in queste poesie che la visione di Burton sul tema del diverso si palesa maggiormente. I protagonisti sono infatti ragazzini particolari, con caratteristiche che li rendono del tutto unici. C'è chi è nato da una relazione extraconiugale con un elettrodomestico, o chi possiede una miriade di occhi. Ci

[162] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, pp 205, 206, 207.
[163] *Ivi*, p. 208.
[164] *Ibidem*.

sono bambini che hanno per testa un'ostrica o una forma di formaggio, oppure sono il risultato di una maledizione di un faraone. I giovani sono quindi caratterizzati da aspetti mostruosi. Nonostante ciò, vengono comunque dipinti come veri e propri bambini, con la loro innocenza e i loro desideri.[165] La loro fisionomia è però fonte di diverse problematiche, situazioni in cui i piccoli hanno spesso la peggio. In questo, Burton si differenzia da altri racconti per l'infanzia. Come possiamo vedere ne *La fabbrica di cioccolato* di Roald Dahl, i bambini sono rappresentati come viziati e disobbedienti.[166] In questo caso, la pena inflittagli durante la storia risulta essere giustificata, atta a castigare i cattivi comportamenti. I bambini di *Morte malinconica* sono invece completamente innocenti. La loro unica ed involontaria colpa risiede nell'avere un aspetto sfigurato o mostruoso. Nonostante la loro indole sia tutt'altro che meritevole di punizioni, essi sono comunque soggetti ad orribili destini. La morte è spesso uno di questi, come testimonia la storia di Roy (Persico nella versione italiana). Chiamato anche *Toxic Boy* (il Bambino Tossico), Roy vive essenzialmente di fumi tossici. Una volta posto all'aperto, nel giardino di casa, egli muore a causa dell'aria fresca. Un altro esempio lo troviamo nel giovane *Melonhead* (Testa di Melone), che brama apertamente la morte stando seduto a pensarci tutto il giorno. Al termine della poesia, il suo desiderio non viene esaudito. La morte però non è l'unica sorte che può toccare ai piccoli mostri delle poesie. Anche la promessa di un continuo dolore risulta infatti tra le possibilità. Ne è un esempio *Voodoo Girl* (la Bambina Vudù), una bambola di pezza che ha ai suoi piedi una schiera di zombie. La

Toxic Boy

Melonhead

Voodoo Girl

[165] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 10.
[166] I. Nathan, *op. cit.*, p. 132.

creatura però racchiude in sé una maledizione: se qualcuno si avvicina troppo, gli spilli nel suo cuore affondano sempre di più. Il contatto con gli altri diventa quindi per lei motivo di un profondo dolore, tema più volte analizzato da Burton. Questo tipo di personaggio può infatti ricordare da vicino Edward mani di forbice. Egli soffre di un tormento simile, con l'impossibilità di avere un contatto fisico senza ferire gli altri.

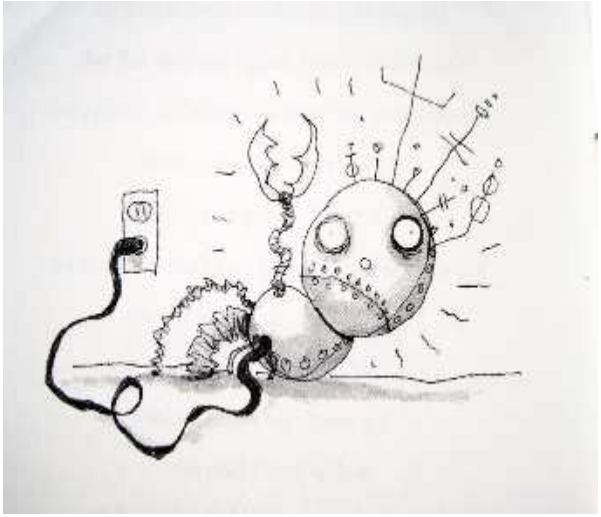
Tutte le disgrazie che colpiscono i giovani protagonisti sembrano però non cambiare la loro indole. Questi piccoli outsider sembrano essere invece pronti ad accettare la loro condizione di dolore. Nelle poesie vediamo quindi come i bambini affrontano la vita di tutti i giorni, resa più ardua dalle loro peculiarità. È ad esempio il caso di *Stick Boy* (una sorta di bambino-stecco), e *Match Girl* (un fiammifero), che si innamorano l'uno dell'altra nella prima poesia della raccolta. In questa situazione, relativamente normale, entra però in gioco l'ironia di Burton. Per via delle loro fattezze, infatti, il loro amore non può continuare. L'incontro tra i due provoca letteralmente una scintilla che incenerisce il corpo del povero Stick Boy.[167]

I piccoli mostri di Burton non sono però soli al mondo. Questi diversi sono infatti inseriti in un contesto di vita *normale*, rappresentato dalle persone che gli stanno attorno. Le persone normali, spesso adulte, come i loro genitori, cercheranno di rendere ancora più difficile la loro vita, già complicata dalle condizioni in cui versano.[168] Situazioni simili accadono a molti personaggi, come ad esempio *Oyster Boy*, il Bambino Ostrica. Il piccolo viene concepito durante una vacanza a Capri, dopo una cena a base di pesce. Il suo aspetto è stato quindi in qualche modo influenzato dalle circostanze: la testa del bimbo è infatti una grande ostrica. La sua è una vita triste, messo in disparte per via del suo aspetto mostruoso. La poesia trova infine una tragica risoluzione: il padre decide di mangiare suo figlio per curare la sua impotenza. Secondo il medico infatti, le ostriche avrebbero questa particolare proprietà benefica. La poesia del Bambino Ostrica è la più lunga delle poesie e può ben riassumere la visione macabra e ironica dell'infanzia descritta da Burton.

I piccoli sono trattati come esseri mostruosi dai loro stessi genitori e vengono spesso ripudiati. La loro situazione è però strettamente correlata a quella dei propri padri e madri. A volte infatti i bimbi rappresentano l'incarnazione stessa della relazione che intercorre tra i due.[169]

---

[167] E. L. Lackner, *A Monstrous Childhood: Edward Gorey's Influence on Tim Burton's The Melancholy Death of Oyster Boy,* in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013. p. 156.
[168] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 9.
[169] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 161.



Robot Boy

Oyster Boy

Robot Boy è un altro esempio in questo senso. Figlio di una coppia inizialmente felice, si rivela essere nato da una relazione della madre con un elettrodomestico. Questo fatto ha portato come risultato ad un bambino di metallo, duro e freddo, la maggior parte delle volte inerte. Similmente, *Anchor Boy* è il figlio di una donna proveniente dal mare, nato per cementare la sua relazione con un musicista. Il piccolo però sortisce l'effetto contrario, trascinando la madre nelle profondità dell'oceano. Il piccolo diventa una vera e propria ancora, essendo il cordone ombelicale una sorta di catena. In questo caso, figli diventano involontariamente il mezzo della fine del rapporto tra i loro genitori.[170]

In altre occasioni, questi piccoli outsider vengono derisi o completamente fraintesi dagli altri. Il Bambino Mummia (*Mummy Boy*), ad esempio, viene scambiato per una pinata da un gruppo di bambini messicani in festa. Essi provvedono quindi a colpirlo per farne uscire i dolciumi, anche se quello che trovano all'interno è solo un mucchio di scarafaggi. Leggendo le poesie della raccolta, ci si rende conto che i veri mostri non sono le piccole creature di Burton. Sono la società e le persone attorno che ricoprono questo ruolo, pronti a sacrificarli per via della loro diversità. Il vero mostro non è rappresentato quindi con un aspetto orribile e raccapricciante, ma con le sembianze di normali esseri umani. I mostri sono quelle persone che mal tollerano tutto ciò che non rientra nella normalità o nel conformismo.[171]

Disprezzo e incomprensione non sono però le uniche reazione a questi piccoli mostri. Il narratore della poesia della Bambina con molti occhi, dopo un certo shock nel vederla, ne

[170] E. L. Lackner, *op. cit.*, p 162.
[171] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 10.

risulta incuriosito. Finisce così per conversare amabilmente con lei, parlando della sua situazione. Tale conversazione finisce per integrare sia il mondano che il mostruoso, creando una situazione confortevole. A questo punto si apre la possibilità di una relazione amicale tra i due, che porta a minimizzare gli aspetti più orrifici della vicenda.[172] Altre volte invece, a sottolineare la vena ironica di Burton, le peculiarità dei bambini tornano utili. La Bambina che fissa, infatti, riesce a vincere la gara di sguardi della sua cittadina.[173]

Uno dei personaggi preferiti di Burton è il piccolo Stain Boy. Il giovane viene descritto come un supereroe ma, diversamente da Superman o Batman, dimostra di avere un solo potere. La sua unica facoltà consiste nel lasciare una sgradevole macchia di unto. Questo personaggio è quindi chiaramente ispirato all'impatto che le vicende di *Superman Lives* hanno lasciato nel regista. Stain Boy e la sua abilità diventano la personificazione della frustrazione provata dall'autore, creando di fatto la parodia di un supereroe. Il piccolo sarà però più fortunato del progetto su Superman: a lui viene infatti dedicata una serie animata online intitolata *Stain Boy* (*Stain Boy*, 2000). La serie, composta da ventisei episodi da tre minuti ciascuno, scritti e diretti da Burton, vede articolare le avventure dell'aspirante supereroe.[174]

Una parte fondamentale della raccolta di poesie riguarda le illustrazioni. Non solo danno la possibilità al lettore di visualizzare le situazioni, ma permettono di aggiungere alcuni dettagli alla narrazione. Quando Stick Boy incomincia a prendere fuoco, è bene evidente lo sgomento e il terrore di Match Girl, con la bocca aperta e le fiamme che si rizzano sulla sua testa.[175]

La fine di Melonhead

Stick Boy prende fuoco

[172] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 157.
[173] *Ivi*, p. 156.
[174] A. De Baecque, *op. cit.*, pp 113, 114.
[175] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 156.

L'ultima cosa che Melonhead sente alla fine della sua poesia è un sonoro *squish.* È l'illustrazione di Burton a rivelarci che in effetti il giovane è stato schiacciato da una grande scarpa. Un'altro esempio riguarda la Bambina che fissa, la quale decide di far riposare i propri occhi. Tramite le illustrazioni si scopre quindi che i suoi occhi hanno nervi ottici particolarmente lunghi e hanno una vita propria. Si vedono infatti al di fuori delle orbite della giovane a rilassarsi su dei piccoli lettini a sdraio, fatto che nella poesia non viene specificato.[176] I disegni diventano quindi il completamento delle poesie, aggiungendo altri strati alla narrazione.

2.1.2 La figura di Edward Gorey

Alcune caratteristiche di *Morte malinconica* possono essere identificabili anche nell'opera di un altro autore. Si tratta di Edward Gorey, scrittore ed illustratore americano. Sono molti infatti i punti in comunque tra quest'ultimo e Tim Burton. È da Gorey che sembra infatti provenire una certa influenza nella raccolta del regista, ma il suo apporto non si ferma solo a questo gruppo di poesie. Anche *Nightmare Before Christmas* risente dei lavori di Gorey. Lo testimonia l'utilizzo del tratteggio incrociato, elemento caratteristico delle sue illustrazioni. È lo stesso Henry Selick a confermare questa influenza. L'animatore ha affermato di essersi rifatto alle opere di Gorey, caratterizzate da linee simili a quelle di un'incisione. Anche il personaggio di Jack può essere un riferimento all'illustratore. Lo scheletro, vestito elegantemente di nero, ricorda il personaggio della Morte, rappresentato nella copertina di *The Gashlycrumb Tinies*, una delle opere più famose di Gorey.[177]

Nato nel 1925 e morto nel 2000,[178] Gorey non ha riscosso in vita lo stesso successo di cui ha goduto dopo la morte. È solo negli ultimi anni infatti che i critici d'arte e gli studiosi di letteratura per ragazzi hanno incominciato a studiare la sua particolare figura.[179] Egli si è adoperato nella creazione di virtuosistiche illustrazioni e testi poetici per bambini, copertine per libri, drammi in versi, spettacoli di burattini, costumi, set per balletti e produzioni di Broadway.[180] In tutto questo, Gorey ha sempre cercato di esprimere la sua originale visione

[176] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 156.
[177] M. Dery, *Born to be Posthumous. The Eccentric Life and Mysterious Genius of Edward Gorey,* Gran Bretagna, Wlliam Collins 2018, pp 392, 393.
[178] *Ivi*, p. 3.
[179] *Ivi*, p. 6.
[180] *Ibidem*, p. 6, 7

artistica. Una visione con influenze preponderantemente inglesi. Ardente anglofilo, egli inserisce le sue storie in un contesto molto britannico, facendo spesso riferimento all'epoca vittoriana, a quella edoardiana e all'età del Jazz. Non a caso, alcuni degli autori a cui Gorey fa particolare riferimento sono Edward Lear e Lewis Carroll.[181]

Con i due autori, l'illustratore condivide l'interesse sulla condizione dell'infanzia. Il suo operato ha infatti luogo nel secondo periodo postbellico: in questo contesto, negli Stati Uniti prese piede una vera e propria rivoluzione della letteratura per ragazzi. L'infanzia non viene più rappresentata come l'età dell'innocenza, come invece veniva immaginata dagli adulti dell'epoca (retaggio di una visione sentimentale ereditata direttamente dell'età vittoriana). L'infanzia viene riproposta come un periodo particolare della vita, di cui le ansie e i terrori, oltre che le speranze e i dubbi dei bambini, devono essere rappresentati in maniera autentica.[182] Nonostante l'autore sia una figura molto importante in questo contesto, Gorey non arrivò mai al mercato di massa. Le visioni prospettate nelle sue opere non riscontravano il favore degli editori, per via sia dei temi trattati che delle modalità con cui venivano presentati.[183] Uno degli argomenti a cui Gorey è particolarmente interessato è infatti quello della morte. Nelle sue storie, i bambini vengono spesso rappresentati come vittime di un destino crudele.[184] Destino che è però accompagnato sempre dall'attrazione per la *black comedy.* Con un tocco di ironia, Gorey va a creare situazioni inquietanti e morbose, in cui i giovani protagonisti hanno spesso la peggio.[185] L'influenza che Gorey esercita su Burton è quindi evidente: entrambi sono interessati alla questione dell'infanzia. La ripropongono quindi con una visione piuttosto macabra, accompagnata sia da elementi fantastici che da una buona dose di black humour.

[181] M. Dery, *op. cit.*, p. 4.
[182] *Ivi*, p. 7.
[183] *Ibidem*.
[184] *Ivi*, p. 4.
[185] *Ivi*, pp 5, 6.

2.1.3 Gorey e Burton a confronto

Le opere dei due artisti traggono spunto da due diverse fonti, legati entrambe al mondo dell'infanzia. Il cinismo dimostrato sia da Gorey che da Burton ha radici profonde nel diciannovesimo secolo. In questo periodo diversi autori hanno affrontato la tematica dell'infanzia assalita da un mondo crudele. Tale narrativa pone al centro il bambino emarginato. Ritroviamo quindi orfani e bambini abbandonati, randagi, vittime di abusi, giovani criminali, lavoratori all'interno delle case di lavoro e prigionieri in riformatori. Sia per Gorey che per Burton, influenze di questo tipo provengono da autori diversi. È il caso di Charles Dickens e il suo *Oliver Twist* (*Oliver Twist*, 1837) in cui il personaggio principale si ritrova orfano e alla mercé delle case di lavoro. Charles Kingsley indaga le condizioni del lavoro minorile in *The Water-Babies* (*The Water-Babies, A Fairy Tale for a Land Baby*, 1863). Frances Hodgson Burnett tratta invece della difficoltà di Sara nell'affrontare la perdita della sua famiglia, venendo posta in un collegio ne *La piccola principessa* (*A Little Princess*, 1905). I giovani protagonisti si ritrovano quindi ad essere vittime di un mondo freddo, che non dimostra alcun interesse nei loro confronti.[186]

Per quanto riguarda il lato più fantastico delle loro opere, Gorey e Burton fanno riferimento al mondo delle fiabe e delle poesie per bambini. La loro ispirazione arriva da opere come *Un giardino di versi* (*A Child's Garden of Verses*, 1885) di Robert Louis Stevenson e *Fiabe del focolare* (*Children's and Household Tales*, 1812) dei fratelli Grimm. In queste opere la meraviglia e lo stupore dei bambini sono i veicoli principali tramite i quali si può accedere ai mondi rappresentati. Questi ultimi caratterizzati da personaggi e situazioni fantastiche: giocattoli animati e animali parlanti, pirati e stelle senzienti nelle opere di Stevenson; scenari fantastici e antagonisti soprannaturali come regine cattive, streghe e altre creature in quelle dei Grimm. Ciò che i protagonisti affrontano è una serie di sfide e situazioni precluse al mondo degli adulti. Per affrontarle è necessario avere lo stesso atteggiamento di meraviglia tipico di un bambino.[187] Gorey e Burton hanno quindi preso a piene mani da queste due tipologie di fonti. I due autori pongono i loro protagonisti davanti sia a tragedie che a elementi fantastici. Diversamente dalla tradizione, però, entrambi fanno in modo che il fato abbia sempre la meglio.

[186] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 152.
[187] *Ibidem*.

Come *Morte malinconica*, i libri di Gorey parodiano le opere più tradizionali delle letteratura per ragazzi, rappresentata spesso come edulcorata e sentimentale.[188] Gli abecedari, ad esempio, sono uno dei temi più apprezzati dell'autore. Nato probabilmente dal suo interesse per Edward Lear, l'amore per questo genere di libro portò Gorey ad una vera e propria collezione. A quell'epoca l'abecedario rivestiva inoltre una grande importanza. Tale genere infatti venne utilizzato come strumento per il cambiamento della concezione dell'infanzia.[189] Gorey creò quindi diversi abecedari, definiti come una sorta ribellione, un rivolta sarcastica alla visione tradizionale dell'infanzia, non più vista come un periodo idilliaco ed istruttivo. Nelle sue opere non risparmia né adulti né bambini. La benevolenza dei genitori e di qualsiasi altra figura autoritaria viene sostituita invece da una visione molto più cruda dei grandi. L'innocenza dei bambini viene similmente accantonata. Viene rifiutata la loro immagine buona ed angelica in favore di una visione molto più brutale. Visione, questa, che permette di notare la malignità dei futuri adulti.[190]

Sia Gorey che Burton si rifanno quindi alla letteratura tradizionale, ma con alcuni cambiamenti. Mentre i protagonisti tradizionali sono premiati nel superamento di un determinato ostacolo, quelli dei due autori ricevono solo miseria e sofferenza.[191] In Gorey, chiaro esempio di questa condizione è l'abecedario *The Gashlycrumb Tinies* (1963). In quest'opera, l'estetica gotica e l'influenza vittoriana sono molto evidenti. Il suo obiettivo è quello di insegnare le lettere attraverso la rappresentazione di ventisei bambini e le loro inevitabili morti.[192] A volte sono fatti accidentali a causare la fine dei poveri protagonisti. In altri casi, il motivo della loro dipartita è semplicemente la loro sbadataggine, permettendo al tipico humour nero di Gorey di uscire allo scoperto.[193] In quest'opera, i genitori sono completamente assenti, lasciando i figli al loro destino. L'unica figura a vegliare sui bambini è quella rappresentata nella copertina del libro. Qui vengono infatti disegnati tutti gli sfortunati protagonisti, coperti dall'ombrello della persona alle loro spalle. L'unico elemento distinguibile di questo personaggio risulta essere il volto, disegnato come quello di uno scheletro. La Morte in persona diventa l'unica guardiana dei bambini, pronta ad accoglierli al momento opportuno. Gorey vuole far intendere che la Morte raggiunge chiunque, senza

[188] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 153.
[189] M. Dery, *op. cit.*, p. 200.
[190] *Ivi*, p. 202.
[191] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 153.
[192] M. Dery, *op. cit.*, p. 224.
[193] *Ivi*, p. 225.

Copertina di The Gashlycrumb Tinies

Retro della copertina

eccezione. Nemmeno l'innocenza di questi bambini può salvarli dal fato che li attende. A rivelare il loro destino è il retro della copertina: al posto dei piccoli si trovano infatti delle pietre tombali, elemento che decreta la loro fine.[194] Confrontando l'opera di Gorey con *Morte malinconica del bambino ostrica* è possibile notare molte somiglianze. In entrambe le pubblicazioni, i bambini vengono rappresentati come sfortunate vittime del destino, che inevitabilmente li porta alla morte, o ad una condizione di sofferenza. I protagonisti di *The Gashlycrumb Tinies* sono soggetti a questa fine senza una motivazione apparente. La loro punizione non è data da un comportamento non adeguato, come sottolinea lo stesso Gorey. [195] Accade infatti senza un perché, rispondendo ad una visione fatalistica della vita, che vede la morte nascosta dietro la normalità e la quotidianità.[196] Questo accade anche ai piccoli mostri di Burton. Nonostante la loro innocenza, la maggior parte delle volte subiscono destini orribili. Burton sembra quindi preservare il contesto in cui le sventure dei protagonisti di Gorey avvengono. Un mondo senza scrupoli, crudele e senza cuore, in cui nessuno di loro può ritenersi al sicuro. [193] Similmente ai protagonisti delle opere di Gorey (come *The Hapless Child* (1961)), il Bambino Ostrica è una vittima passiva delle circostanze, determinate delle azioni di altre persone (nel suo caso, il padre che decide di mangiarlo).[197] Un'altra caratteristica che gli autori hanno in comune riguarda il black humour con cui dipingono le situazioni. I due condividono una vena ironica che va a toccare temi particolarmente delicati,

[194] M. Dery, *op. cit.*, p. 225.
[195] *Ivi*, p. 224.
[196] *Ivi*, pp 225, 226.
[197] E. L. Lackner, *op. cit.*, pp 151, 152.

come la morte dei bambini. Anche dal punto di vista artistico, i due sono molto vicini. Gorey infatti è solito creare illustrazioni in bianco e nero. La linea è elemento principale per la definizione dei suoi disegni, che ricordano per questo motivo delle fini incisioni.[198]

2.1.4 Due visioni differenti

Nonostante i punti in comune, le opere dei due artisti presentano alcune differenze. Possiamo prendere come esempio un altro libro scritto da Gorey, *The Wuggly Ump* (1963). In questa storia vengono presentati tre bambini. I piccoli vivono la loro giornata in allegria: sanno infatti che il mostro chiamato Wuggly Ump è lontano, e non può fargli del male. La situazione cambia però con il progredire della giornata, e l'ansia sale sempre più nei loro cuori. Il Wuggly Ump è infatti in viaggio verso la loro abitazione. La vicenda termina quindi con l'incontro con la creatura e la fine dei poveri bambini. Nelle illustrazioni vengono infatti ritratti all'interno della pancia del mostro.[199] Come risulta evidente da questo racconto, nelle storie di Gorey il fattore di pericolo e quello fantastico sono estranei ai protagonisti. Il Wuggly Ump è sicuramente un essere pericoloso da cui bisogna riguardarsi, ma all'inizio della storia è lontano. I bambini sono quindi liberi di vivere la giornata con relativa tranquillità. L'elemento che da la svolta macabra e fantastica alla vicenda proviene quindi dall'esterno, mentre i protagonisti sono dei semplici bambini.[200]

Dal canto suo, Burton cambia il punto di vista della situazione, dando così una profondità maggiore ai suoi protagonisti. Attraverso l'alterazione del proprio aspetto e caratteristiche, sono gli stessi bambini ad avere al loro interno il fattore di pericolo. I mostri diventano i veri protagonisti della vicenda ma, invece di colpevolizzarli o emarginarli, Burton li rende personaggi buoni. In questo modo il lettore può immedesimarsi in loro e averne compassione, invece che denigrarli o averne paura. I personaggi non sono quindi dei veri e propri mostri: sono semplicemente bambini che non rientrano nei canoni della normalità. A minacciare i bambini non è solo la morte, ma tutta una serie di forze che nella società tendono a conformare gli individui e a decretare mostruose deformità e differenze. L'aspetto dei protagonisti non è tanto la metafora dei loro tumulti psicologici quanto la manifestazione del

[198] M. Dery, *op. cit.*, p. 4.
[199] *Ivi*, p. 231, 232.
[200] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 155.

mondo circostante. Molti si accontentano delle loro caratteristiche, o ne sono totalmente ignari, portando avanti vite relativamente normali.[201] Alla Bambina che fissa non sembra importare tanto della sua peculiare condizione. Oltre a non esserle di impedimento, questa situazione riesce addirittura a migliorare la sua vita. Le permette infatti di vincere la gara di sguardi del suo paese. La mostruosità dei suoi occhi inoltre viene rappresentata come un evento meno impattante della sua abitudine a fissare.[202]

Burton è quindi intenzionato ad accettare gli outsider in tutta la loro stranezza. Sottolinea quindi la natura pura e l'innocuità dell'aspetto dei suoi protagonisti, preferendo esprimere pietà piuttosto che paura nei loro confronti.[203] Tutte le caratteristiche mostruose dei personaggi vengono presentate solamente come insolite. L'autore non pone troppa enfasi sulla paura che possono produrre, se non quella nelle persone attorno a loro. Tale visione però non rispecchia la lettura che viene data dalla voce narrante. Questo fatto risulta evidente nel caso della poesia *The Girl Who Turned into a Bed* (La Bambina che si tramutò in un letto). In questa poesia, il narratore assiste alla trasformazione improvvisa di una giovane in un letto. Per quanto la metamorfosi sia scioccante, la voce narrante ne sembra più affascinata che inorridita. Nonostante pianga per quanto strana sia la situazione, il narratore sottolinea che, se non altro, avrebbe avuto un bel posto in cui dormire dopo il pianto.[204]

Burton trae sicuramente ispirazione dal lavoro di Gorey, ma non si limita semplicemente ad imitarlo. Il regista va oltre la visione pessimistica del mondo da lui prospettata. Offre infatti di trovare la felicità anche a coloro che sono giudicati come dei reietti grotteschi. Mentre l'illustratore si limita al tetro destino dei suoi protagonisti, Burton offre un barlume di speranza. Tale caratteristica è presente spesso anche nelle opere cinematografiche. Il cineasta riesce infatti ad unire con successo due elementi antitetici. Da un lato, il cinismo della fine del Novecento e inizio degli anni Duemila. Dall'altro la speranza, centro di molte narrative fantastiche. Anche nelle storie più tragiche, infatti, i suoi personaggi riescono a trovare momenti di felicità e di gioia. Ciò permette loro di andare oltre il mondo circostante, anche solo per poco tempo.[205]

---

[201] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 155, 156
[202] *Ibidem*, p. 156.
[203] *Ibidem*, pp 156, 157.
[204] *Ivi*, p. 159.
[205] E. L. Lackner, *op. cit.*, p. 163.

L'analisi di *Morte malinconica* e il confronto con Edward Gorey hanno permesso di dare un primo sguardo agli outsider di Tim Burton. In termini di umanità, questi personaggi sono il meglio che il tetro e fantasioso mondo del regista può offrire. Tenendo a mente i piccoli mostri di *Morte malinconica*, si incomincerà l'analisi delle principali caratteristiche degli outsider. Alcuni di questi temi sono già stati toccati nella raccolta di poesie. L'infanzia e il ruolo dei genitori, ad esempio, si dimostrano fondamentali nei film di Burton. Tali aspetti vanno infatti a plasmare i personaggi delle sue storie, che possono essere sia bambini che adulti-bambino (Pee-wee Herman ed Edward Mani di forbice, ad esempio). Ci sono poi argomenti che non vengono apparentemente trattati dal regista, ma che possono comunque essere individuati. Un esempio di ciò riguarda la sessualità dei suoi personaggi. In questo modo si otterrà un quadro generale delle componenti più importanti dei diversi, veri protagonisti delle storie di Burton.

Capitolo 3

Gli elementi ricorrenti nei diversi di Burton

3.1 L'infanzia e il ruolo dei genitori

3.1.1 I bambini come protagonisti

Prendendo in esame *Morte malinconica del Bambino Ostrica e altre storie* si ha avuto modo di vedere come Burton percepisce la diversità. Il suo modo di vedere i diversi si articola in maniera più profonda nei suoi film. Analizzandoli è possibile creare una sorta di profilo dei suoi personaggi. Emergono quindi alcuni punti su cui è bene ragionare, elementi che spesso ritroviamo nei protagonisti delle sue storie. Come abbiamo potuto constatare in *Morte Malinconica*, il tema dell'infanzia è uno degli argomenti su cui il regista torna più spesso. L'infanzia è certamente uno dei periodi più importanti per la formazione di una persona. In questa fase, l'individuo viene plasmato dagli eventi che gli accadono attorno e dalle relazioni che instaura con gli altri. Il cineasta prende spunto dalla sua stessa esperienza personale, facendo in modo di condividere con i suoi protagonisti alcuni tratti della sua giovinezza.
Nelle storie raccontate dal regista l'argomento dell'infanzia viene affrontato in modi diversi. La modalità più evidente risulta essere quella di affidare il ruolo di protagonista a un bambino. Quest'ultimo risulta essere però uno dei casi meno frequenti. Spesso, infatti, l'argomento dell'infanzia non è il fulcro fondamentale dei film. Non sono molte le pellicole che hanno come protagonisti dei giovani, anche se sono presenti delle eccezioni. Gli esempi più rilevanti in questo senso riguardano alcune delle prime opere del cineasta. Abbiamo quindi sia *Vincent* che *Frankenweenie*, quest'ultimo sia la versione live-action del 1984 che quella in stop-motion del 2012. Le opere prendono in esame la storia di due bambini piuttosto simili. Da una parte il protagonista è Vincer Malloy, che vive in un mondo di fantasia tutto suo, basato sui film horror di cui è appassionato. Dall'altra è invece Victor Frankenstein, che prende parte ad esperimenti scientifici con il proprio cane. Nel suo caso, però, le procedure sono reali e non frutto dell'immaginazione. Entrambi i protagonisti restituiscono una visione dell'infanzia particolarmente tetra e lugubre. Entrambi i film esplorano l'amore per tutto ciò

che è macabro, cupo ed oscuro. *Vincent* e *Frankenweenie* sono di fatto uno sguardo alla vita di Burton da bambino. Stare da solo a fantasticare e a replicare gli esperimenti dei suoi film preferiti sono esperienze che il regista ha vissuto, e che ricrea all'intero di queste opere.

Una caratteristica particolare dei bambini di Burton riguarda la loro maturità. Molto spesso infatti, i piccoli protagonisti sono molto più adulti sia degli altri bambini che dei grandi.[206] Un esempio di ciò lo possiamo trovare ne *La fabbrica di cioccolato*. Il film racconta la storia di Charlie, un bambino nato in una famiglia piuttosto povera. Il piccolo abita vicino alla gigantesca fabbrica di cioccolato di Willy Wonka. Nessuno ha più accesso allo stabilimento da tempo: è stato infatti chiuso al pubblico a causa dello spionaggio industriale. Un giorno, però, Wonka decide di aprire le porte della sua fabbrica. Chi troverà un biglietto d'oro all'interno delle sue barrette di cioccolato avrà la possibilità di visitarla. Uno dei cinque fortunati avrà inoltre la possibilità di ottenere un premio particolare. Charlie riesce ad ottenere l'ultimo biglietto, avventurandosi così nel mondo fantastico di Willy Wonka. All'interno della fabbrica, ad uno ad uno, gli altri bambini vengono eliminati dalla competizione per il premio finale. Wonka è infatti alla ricerca di un erede a cui affidare tutta la sua fortuna. Charlie si dimostra il migliore, sia per la sua condotta che per non aver ceduto alle tentazioni. Il bambino rifiuta però il premio: avrebbe dovuto dire addio alla sua famiglia per dirigere la fabbrica.

Charlie è rappresentato come un bambino buono e generoso, con le idee chiare sulle sue intenzioni e sui suoi valori. Il personaggio proviene direttamente dall'immaginario dell'infanzia del passato. Il piccolo è infatti un riferimento ai bambini descritti da Charles Dickens. Per via della condizione di povertà quasi estrema, Charlie sembra provenire da un'altra epoca, dal XIX secolo. Un periodo storico privo delle comodità che hanno viziato invece gli altri bambini della storia.[207] Il giovane mette al primo posto la sua famiglia, anche quando avrebbe la possibilità di diventare ricco. Charlie si dimostra quindi più maturo della sua età, permettendogli di vincere il premio finale. Nonostante il riferimento al passato, il giovane è per Burton il segno di una speranza anche nel mondo attuale. I sentimenti di Charlie sono propri di tutte le epoche: sono l'ancora di salvezza di un'infanzia influenzata negativamente dalla società contemporanea.[208]

---

[206] M. Waling, *Johnny Depp Is a Big Baby!*, in J. L. McMahon, *The Philosophy of Tim Burton,* Lexington.,The University Press of Kentucky 2014. p. 72.
[207] A. De Baecque, *op. cit.*, pp 153, 154.
[208] *Ibidem*, p. 154.

Charlie e gli altri bambini (da sinistra: August, Charlie, Violette, Mike e Verruca)

La figura di Charlie si oppone a quelle degli altri bambini. Questi ultimi sono tutti viziati fino all'inverosimile. I pargoli provengono tutti da famiglie abbienti, che fanno in modo di accontentare qualsiasi loro capriccio. Il ritratto che Burton fa di questi bimbi è grottesco, sottolineando tutti i loro vizi e i loro difetti.[209] August Gloop è rappresentato come un ragazzino grasso e goloso; Verruca Salt è un'ereditiera viziata; Violette Beauregarde è una bambina ipercompetitiva con una gomma da masticare perennemente in bocca; Mike Teavee è ossessionato dalla televisione e dai videogiochi.[210] Nel progredire della storia, i bambini saranno tutti eliminati dalla gara in quanto non meritevoli. Verranno quindi condannati dai loro irrefrenabili desideri, mentre la fabbrica provvederà a castigarli con delle punizioni appropriate. Il capriccio di Verruca nella stanza delle noci, ad esempio, le risulterà caro. Quando pretenderà di ottenere uno degli scoiattoli che selezionano le noci, sarà lei stessa a venir esaminata dai roditori. Considerata una noce marcia, la bambina verrà buttata nell'enorme buco in mezzo alla stanza.[211] Burton non dimostra quindi alcuna pietà per questi bambini viziati. In questo modo, il regista mette in risalto la figura di Charlie. Fra tutti i

[209] C. Odell; M. Le Blanc, *The Pocket Essential. Tim Burton,* North Pomfret, Pocket Essentials 2006, p. 132.
[210] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 148.
[211] *Ivi*, p. 145.

bambini, il piccolo rappresenta sicuramente un outsider, al di fuori della società che tanto ha corrotto gli altri giovani. I bambini protagonisti sono quindi abili personaggi che non si fanno influenzare facilmente dal mondo circostante. La madre di Vincent, per quanto lo preghi di uscire, non riuscirà mai a strapparlo dal suo mondo di fantasia. Charlie non si lascia tentare dalle meraviglie della fabbrica, preferendo la sua famiglia ad una vita più agiata. In questi due esempi si può intravedere la figura del giovane Burton, che si aliena dagli altri in un mondo tutto suo e di cui difende le visioni.

3.1.2 L'infanzia come background: il ruolo dei genitori

Nell'iterazione de *La fabbrica di cioccolato* di Burton è inserita una novità. La storia della vita di Willy Wonka è infatti un elemento inedito, non presente né nel precedente film né nella storia originale. Dahl ha lasciato il personaggio di Wonka avvolto nel mistero. L'imprenditore è un uomo particolare, di cui nessuno conosce davvero la storia. Il regista decide quindi di inventare un passato al cioccolataio, dandogli così maggior profondità. Anche in questo caso, il concetto dell'infanzia di Wonka è nato da quella del regista stesso. Un evento particolarmente traumatico è stato il dover indossare un grande apparecchio per i denti. La struttura gli procurava dolore e disagio, oltre a dargli la sensazione che la sua testa fosse rinchiusa in una gabbia.[212] Seguendo questo ricordo, il cioccolataio diventò ironicamente il figlio di un dentista. L'uomo odiava lo zucchero in qualsiasi forma e proibì al piccolo Willy il consumo di qualunque tipo di dolce. Per raggiungere la perfezione, la dentatura di Wonka venne trattata con lo stesso apparecchio utilizzato da Burton. Tutto ciò rese la vita del povero Willy una vera tortura, senza nemmeno la consolazione di poter gustare dolciumi.[213] Nonostante tutto, il giovane non riuscì a resistere alle zuccherose delizie, decidendo quindi che il suo futuro sarebbe stato nell'industria dolciaria. Fu così che egli divenne un imprenditore di successo, ma non ebbe più rapporti col padre. Solo successivamente, su consiglio di Charlie, Wonka deciderà di far pace col genitore. Nella scena dell'incontro tra i due scopriamo che, nonostante il passato col figlio, il padre ha sempre seguito i suoi successi tramite i giornali. Sulle pareti del suo studio sono infatti incorniciati vari articoli che parlano dell'industriale. Grazie a Willy Wonka possiamo comprendere un altro modo con cui

[212] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, pp 291, 293.
[213] A. De Baecque, *op. cit.*, pp 150, 151.

Willy Wonka si riappacifica col padre

Il cineasta tratta la tematica dell'infanzia. Quest'ultima può avere infatti un peso molto importante anche per i personaggi adulti. Il tema viene trattato parlando delle loro origini, dandoci così la possibilità di comprendere il loro background psicologico. L'infanzia può servire quindi a Burton per

dare una ragione ad alcuni degli aspetti fondativi dei suoi personaggi. In questa occasione, possiamo notare come i genitori abbiano una parte piuttosto rilevante da svolgere. Essi assumono spesso ruoli disciplinari: tendendo a normalizzare sia l'immaginazione che il senso di individualità del figlio, anche se i risultati non sono sempre quelli sperati.[214] Nel caso di Wonka, il dolore inflittogli dal padre tramite divieti e procedure dentistiche lo ha plasmato in un uomo un po' eccentrico e infantile. In *Vincent*, la madre del giovane lo esorta spesso ad uscire dalla sua stanza per andare a giocare all'aperto, non comprendendo la natura del proprio figlio. La signora Kingsley, in *Alice in Wonderland*, vorrebbe che Alice si attenesse alle regole della società. In *Miss Peregrine* il padre di Jake non fa molti sforzi per connettersi col figlio, preferendo rimanere al pub a guardare la televisione invece che continuare il suo lavoro.

Ci sono però alcune eccezioni alla figura genitoriale rigida ed incline alla normalizzazione. L'esempio più evidente è Ed Bloom. In *Big Fish* si approfondisce il tema della relazione tra padre e figlio, uscendo però dalle tipiche relazioni del regista. L'uomo rappresenta infatti

[214] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 17.

l'esatto contrario del prototipo del genitore di Burton. In questo caso, il processo di normalizzazione viene concretizzato nel personaggio di William, il figlio di Ed. I due sono infatti agli antipodi. Will ricerca la verità dei fatti, valutando positivamente solo ciò che è riscontrabile nella realtà (non a caso, il suo lavoro è quello del giornalista). Ed è invece amante dell'immaginazione, preferendo raccontare una storia interessante piuttosto che veritiera. L'inclinazione di Edward a raccontare storie fantastiche ha minato però la fiducia del figlio, il quale crede che siano solo un modo per nascondere la realtà dei fatti. Will sospetta infatti che il padre abbia avuto una seconda vita, lontano dalla propria famiglia.[215] Il film tratta quindi di un figlio che cerca di riconnettersi al padre prima della sua imminente morte. Lo stesso Will si trova in una situazione particolare della sua vita. L'uomo infatti è in procinto di diventare padre per la prima volta. Oltre alle condizioni di salute del genitore, è questa circostanza che lo spinge a provare a fare ordine alla vita del padre e a ricongiungersi con lui.[216] Così facendo, i ruoli tipici dei personaggi burtoniani si capovolgono. È infatti il padre a mostrare una via alternativa al figlio, che è invece portatore di una visione tipicamente riservata alle figure genitoriali.

Come accade in parte in *Big Fish*, nei film di Burton è spesso la dipartita dei genitori a dare forma alla psicologia dei personaggi. L'uccisione della madre di Ichabod Crane per mano di suo padre ne è un perfetto esempio. Tale evento infatti ha marchiato il giovane, segnando il momento più devastante della sua vita. È proprio questo fatto che lo ha allontanato da tutto ciò che ha a che fare con la fede e la superstizione. La sua storia viene svelata in tre flashback, riproposti come ricordi dall'apparenza di sogni. Tramite queste memorie è possibile comprendere il rapporto tra il giovane e le due figure genitoriali. Da una parte la madre, benevola ed avvezza all'utilizzo di pratiche magiche. Dall'altra il padre, uomo di chiesa integro ed intransigente, così rigoroso da uccidere la sua stessa moglie, una volta scoperte le sue inclinazioni.[217] La mente di Ichabod ricollega questi ricordi ai fatti di cui è testimone a *Sleepy Hollow.* La figura del cavaliere senza testa è infatti molto simile a quella del padre con la testa china, visto di spalle dopo aver ucciso la madre.[218] Questo fatto ha sicuramente cambiato il modo di vedere la realtà del giovane Ichabod. L'evento infatti può essere il motivo per cui il lato più analitico della sua personalità è emerso. In questo modo, egli guarda il mondo da un

[215] K. Hada, *Fishing for the [Mediating] Self: Identity and Storytelling in Big Fish,* in J. L. McMahon, *The philosophy of Tim Burton,* Lexington, The University Press of Kentucky 2014. p. 10.
[216] A. McMahan, *op. cit.*, p. 76.
[217] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 89.
[218] *Ivi*, p. 90.

Vincent

Schizzo per *Vincent*

punto di vista più scientifico che religioso o superstizioso. In questo modo, il giovane rifiuta la figura paterna e cerca di trovare delle risposte concrete all'inspiegabile, forse anche alla morte della madre.

Come Ichabod Crane, anche il personaggio di Bruce Wayne è fondato su un evento traumatico della sua infanzia. Seguendo la storia originale dei fumetti, la morte dei genitori è il primo passo verso la formazione del suo alter ego. Da quel giorno, l'uomo cercherà in tutti i modi di assicurare i criminali alla giustizia.[219] Nel film *Batman Returns*, la storia di un altro personaggio viene invece modificata dal regista. In questo modo, la vicenda assume i tratti tipici dell'outsider burtoniano. Il personaggio in questione è il Pinguino, uno dei nemici più famosi del cavaliere oscuro. Interpretato da Danny deVito, la sua nuova storia potrebbe essere nata tra le pagine di *Morte malinconica del Bambino Ostrica e altre storie*. Il Pinguino, il cui vero nome è Oswald Cobblepot, è l'unico figlio di una famiglia benestante di Gotham City. Appena nato però, il bambino presenta caratteristiche mostruose. Ha infatti un aspetto orrendo, con delle mani deformate che ricordano delle pinne, oltre a dimostrare un

[219] G. Muratore, *op. cit.*, p. 41.

atteggiamento più da bestia che da neonato. I genitori, disgustati dalle sue sembianze e dal suo comportamento, lo rinchiudono in una piccola gabbia. Decidono poi di liberarsi del piccolo gettandolo nelle fogne di Gotham. Fortunatamente, Oswald viene trovato da alcuni pinguini del vecchio zoo della città. Verrà quindi cresciuto nei meandri più profondi delle fognature dai volatili e da un gruppo di circensi, rifugiati nel sistema fognario. Reinventando il personaggio del Pinguino, Burton riprende tematiche come l'emarginazione e la diversità, con un accento sulla cattiveria e sulla vendetta che ne possono derivare. È a causa del trattamento ricevuto dai genitori infatti che il piccolo mostro diventa una seria minaccia alla città di Gotham, intenzionato a vendicarsi del torto perpetrato da una società che non accetta il diverso e che invece tenta di nasconderlo.[220]

Le figure genitoriali rivestono quindi un ruolo di primaria importanza nella formazione della psicologia dei personaggi. Spesso questo avviene tramite determinati comportamenti. Dalla volontà di rendere normali i propri figli all'abbandonarli al proprio destino. I protagonisti possono essere però influenzati anche dalla loro mancanza, come anche della morte delle figure di riferimento.

3.1.3 Gli adulti-bambini

Le caratteristiche dell'infanzia possono apparire quindi come base per il background psicologico dei personaggi. Il regista fa però anche un altro utilizzo di questa tematica. Alcuni dei suoi protagonisti possono essere una sorta di adulto-bambino. Tali personaggi vengono presentati in diversi modi: possono essere bloccati in una sorta di mentalità infantile, ma anche essere l'incarnazione stessa dei tipici attributi dell'infanzia (come la purezza e l'innocenza).

Il primo lungometraggio realizzato da Burton è *Pee-wee Big Adventure*, in cui il personaggio principale è Pee-wee Herman. Caratterizzato da un aspetto simile a quello di un comico muto, con un completo della misura sbagliata, rossetto e guance rosse, [221] questo particolare personaggio è noto per la sua serie tv per bambini *Pee-wee's Playhouse*.[222] Il piccolo mondo di Pee-wee crolla nel momento in cui scopre che la sua amata bicicletta rossa è scomparsa.

[220] L. Lardieri, op. cit., p. 62.
[221] C. Odell; M. Le Blanc, *op. cit.*, p. 39.
[222] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 29.

A far sparire il mezzo è stata la sua nemesi, un bambino di nome Francis. Incomincerà così il suo viaggio per ritrovarla, portandolo in ogni parte dell'America. Dopo una serie di peripezie, Pee-wee riesce a recuperare la sua bicicletta, terminando sui set di Hollywood. La sua vicenda verrà quindi notata, tanto da diventare il soggetto per un nuovo film. Sul finale della pellicola inviterà Dottie, una ragazza invaghita di lui, a vedere il film sulla sua storia. Qui scopriamo che la sua epopea è stata stravolta dai tipici stereotipi hollywoodiani. Pee-wee diventa così un uomo di azione, mentre la sua bicicletta viene trasformata in una fiammante moto rossa.

Pee-wee's Big Adventure può ricordare un tema tipico dei film hollywoodiani: il passaggio dall'infanzia all'età adulta attraverso una perdita traumatica. Tale transizione però non avviene del tutto in questo film. Alla fine della pellicola Pee-wee non è forzato a crescere.[223] L'uomo rappresenta di fatto la prima tipologia dell'adulto-bambino, colui che rimane intrappolato in una mentalità infantile. Egli vive all'interno di un mondo in cui questo tipo di attitudine da parte degli adulti è accettato, o quasi completamente ignorato. L'abitazione di Pee-wee risulta essere piena di giocattoli e gadget particolari, scelti da Burton stesso. In questi giochi Pee-wee trova piacere, ma uno su tutti ha conquistato il suo cuore. La sua amata e super-accessoriata bicicletta rossa è l'oggetto che adora di più e di cui fantastica più spesso. All'inizio del film. l'uomo sogna di vincere il Tour de France. In quanto adulto-bambino, Pee-wee manifesta tutte

Pee-wee sogna di vincere il Tour de France

[223] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 5.

le caratteristiche tipiche di un bimbo: si dimostra impaziente, vivace e spensierato. La sua infantilità non viene frenata da alcun tipo di figura genitoriale o autoritaria, ricevendo consigli solo da uno dei suoi gadget. L'uomo però decide prontamente di ignorare anche quest'unica fonte di saggezza quando gli suggerisce non lasciare casa in quella particolare giornata. Un altro tratto tipico dei bambini risulta essere l'egocentrismo, caratteristica questa che anche Pee-wee dimostra di possedere. Già in precedenza infatti Dottie aveva chiesto a Pee-wee di andare assieme al cinema. Il desiderio viene esaudito solamente nel momento in cui il protagonista la porta a vedere il film su di sé.[224] L'invito fatto a Dottie di andare assieme in bicicletta può alludere all'inizio di una relazione adulta tra i due. Questo potrebbe quindi portare all'evoluzione del personaggio in una fase più matura. Il fatto che la bici sia tornata ad occupare una posizione di privilegio fa però in modo che si torni alla situazione di inizio film. Così facendo, si dimostra evidente che la perdita traumatica non ha avuto alcun effetto su di Pee-wee. L'uomo continuerà a condurre la sua esistenza come nulla fosse successo.[225]

Un altro esempio di adulto-bambino lo possiamo incontrare in Edward Mani di Forbice. Il protagonista è un essere creato in laboratorio, quasi completo dal punto di vista fisico. L'inventore lo ha assemblato partendo da una macchina per renderlo sempre più umano, cercando nel frattempo di educarlo come una persona normale. La morte improvvisa del suo creatore ne ha bloccato però la crescita. Il suo fisico è già formato in quello di un giovane uomo (ad eccezione delle mani), ma la mente è ancora quella di un bambino che ha conosciuto solo il proprio padre e la propria dimora. I tratti distintivi di Edward sono infatti la sua purezza ed innocenza, caratteristiche che tipicamente vengono ricondotte al periodo dell'infanzia. Lo stesso castello in cui è recluso all'inizio del film è la rappresentazione del personaggio. Le alte e paurose mura combaciano con l'aspetto minaccioso di Edward, mentre il parco all'interno raffigura invece il suo animo candido e sensibile, oltre che i suoi desideri.[226] Il suo personaggio evolve nel corso del film, ma possiamo vedere come le sue doti basilari permangono per tutta la pellicola. Egli è timido nei confronti delle altre persone. Alle avances della signora Joyce risponde scappando quasi in stato di shock. La rabbia nei confronti degli altri rivela la purezza delle emozioni di un bambino. Anche la mancanza di comprensione di determinate circostanze o azioni è da ricondurre alla sua natura innocente,

[224] C. Odell; M. Le Blanc, *op. cit.*, p. 41.
[225] J. A. Weinstock, *op. cit.*, pp 6, 7.
[226] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 22.

Edward mani di forbice

come nel caso della rapina. Edward infatti ha accettato di parteciparvi solo per far felice la propria amata. Per via del suo essere, così diverso dal resto delle superficiali persone del sobborgo, Edward si ritirerà per sempre nel suo castello. Il giovane però donerà loro un regalo. Da quel momento in poi infatti, sulla cittadina cadrà della neve, risultato delle sculture di ghiaccio di Edward. La neve, che rappresenta il candore e la purezza del personaggio, diventa il modo con cui riesce ad abbracciare simbolicamente tutto il sobborgo, soprattutto la casa della sua Kim.[227]

[227] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 24.

3.2 La figura della donna

3.2.1 L'innamorata

Anche se la maggior parte dei film di Tim Burton vede la presenza di personaggi maschili nel ruolo di protagonista (con alcune eccezioni), il ruolo della donna non è comunque da sottovalutare. Quest'ultimo infatti risulta essere determinante nella definizione degli outsider dei suoi film. Nelle opere del regista possiamo evidenziare come la donna venga individuata attraverso diverse interpretazioni, tutte tipiche dei racconti fantastici.[228]

La donna amata dal protagonista risulta essere una delle versioni più utilizzate. Spesso queste figure assumono caratteristiche simili. Anche quando le attrici che le interpretano non lo sarebbero nella realtà, le donne sono quasi sempre bionde e di carnagione chiara. In questo modo, il cineasta restituisce una visione quasi angelica delle donne amate. Il personaggio di Kim Boggs risulta essere uno degli esempi più lampanti di questa particolare caratterizzazione. Interpretato da Wynona Ryder, la sua chioma venne per l'occasione tinta di un biondo chiaro.[229]

Il primo incontro tra il protagonista e l'amata ha spesso il sapore del colpo di fulmine. Questo evento viene spesso messo in risalto rispetto agli avvenimenti circostanti, in contrasto con i tipici contorni tenebrosi dei film del regista.[230] Nella storia raccontata da Ed Bloom, quando vide per la prima volta Sandra tutto attorno a loro si fermò. Edward ebbe così la possibilità di avvicinarsi un po', ma non abbastanza da poter cogliere degli indizi sul conto della donna. Magicamente infatti, il tempo riprese velocemente il suo corso per recuperare gli istanti perduti.[231] Ichabod Crane incontra Katrina Van Tassel dopo il suo arrivo nell'oscuro paesino di Sleepy Hollow. Arrivando alla casa dei Van Tassel, entra per errore a far parte di un gioco. La donna, bendata, avrebbe dovuto baciare uno degli uomini intorno a lei. È in questa condizione particolare che i due hanno il loro primo contatto.

Nonostante le apparenze benevole, le innamorate di Burton sono però lontane dall'ideale hollywoodiano della damigella in pericolo. Queste donne dimostrano infatti una grande grinta e forza di volontà, con cui spesso proteggono il protagonista della storia. Kim difende

[228] G. Muratore, *op. cit.*, p. 45.
[229] *Ibidem*.
[230] G. Muratore, *op. cit.*, p. 46.
[231] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 98.

Ed Bloom cammina verso Sandra

Edward dagli attacchi del suo ex-fidanzato; Katrina cerca di proteggere il giovane Ichabod attraverso delle magie di protezione; Sandra si prende cura di Ed Bloom nei momenti finali della sua vita. L'eroina è quindi importante per lo sviluppo del personaggio principale e si dimostra sempre forte, capace di combattere con le unghie e con i denti. La caparbietà e l'intelligenza sono alcune delle caratteristiche tipiche delle donne di Burton. Anche la bambola Sally dimostra di avere questa natura, l'unica a comprendere che le azioni di Jack non porteranno a nulla di buono. Sarà lei inoltre a cercare di salvare Babbo Natale dalle grinfie del Bau Bau.[232] Catwoman diventa invece una sorta di controparte femminile di Batman, liberata dalla sua vecchia vita dopo essere stata defenestrata dal suo capo. Ella risorge quindi nella nuova e sensuale forma della donna-gatto. Non più ingabbiata nel ruolo di segretaria repressa, Catwoman si affrancata nella veste di creatura della notte. Similmente a Batman, la donna si proietta al di fuori della società di cui prima faceva parte.[233]

[232] G. Muratore, *op. cit.*, p. 46.
[233] L. Lardieri, *op. cit.*, pp 64, 65.

3.2.2 La buona e la cattiva madre

Un'altra visione della donna risulta essere quella della madre, di cui in parte abbiamo già parlato nei paragrafi precedenti. Questa figura può essere rappresentata da Burton in due modi: quello della madre amorevole e quello della madre cattiva.[234] Sono molti i personaggi che possono ricoprire il ruolo della madre amorevole. Un buon esempio può essere quello di Peg Boggs. La donna scopre Edward nel suo vecchio castello e decide di accoglierlo come un figlio. È grazie al suo intervento e alle sue cure affettuose che Edward comprenderà cosa vuol dire avere una madre. Con la sua sensibilità e dolcezza, la signora Boggs porrà il giovane sotto la sua protezione e lo renderà parte della sua famiglia. Peg farà in modo quindi di farlo integrare all'interno della sua comunità, vestendolo in maniera normale e cercando di coprire la sua pallida carnagione. Farà in modo quindi di proteggerlo ad ogni costo, rimanendo dalla sua parte fino alla fine, anche quando la comunità cercherà di cacciarlo.[235] Miss Peregrine è un altro esempio di madre buona, ricordando vagamente un personaggio simile a di Mary Poppins. La donna ha il compito di proteggere i suoi bambini dai pericoli del mondo esterno, mantenendoli di un loop temporale.[236] È grazie quindi alle sue cure ed ai suoi particolari poteri che i piccoli riescono a vivere indisturbati, lontani da ogni tipo di pericolo. Miss Peregrine si dimostra particolarmente protettiva nei loro confronti, pronta ad uccidere sia persone che mostri per mantenere i suoi pupilli al sicuro.

Peg Boggs

Miss Peregrine

[234] G. Muratore, *op. cit.*, p. 45.
[235] *Ivi*, pp 46, 47.
[236] I. Nathan, *op. cit.*, p. 168.

Come abbiamo già potuto constatare, non sempre la madre buona è presente durante lo svolgimento delle storie. La figura materna è infatti spesso assente nei film di Burton, ma i suoi personaggi riescono comunque a renderle omaggio.[237] Batman, ad esempio, farà in modo di assicurare i tutti i criminali alla giustizia in nome di sua madre e di suo padre. Katrina Van Tassel utilizza le pratiche di magia bianca che sua madre le insegnò anni prima. Ichabod Crane, invece, si abbandona spesso ai ricordi della sua dolcezza, prima che venisse uccisa dal padre.

La figura della madre cattiva è invece utilizzata da Burton per favorire la crescita dei suoi personaggi. È grazie a questa particolare figura che spesso si mettono in moto gli avvenimenti delle storie. In psicologia, le due madri sono due facce della stessa medaglia. Serve infatti che la supremazia della madre buona venga messa in discussione dalle azioni della madre cattiva. In questo modo, il figlio può liberarsi dalla sua figura opprimente e può crescere. La madre cattiva serve quindi a smuovere la situazione del protagonista, dandogli la possibilità di accedere a una fase più matura della propria vita.[238] Riprendendo le caratteristiche classiche delle fiabe, le madri cattive di Burton sono spesso matrigne, usurpatrici della posizione appartenuta alle madri buone. Ne è un perfetto esempio Lady Van Tassel. Matrigna di Katrina, la donna è all'origine delle azioni del cavaliere senza testa. Ha infatti intenzione di vendicarsi dei Van Tassel e del villaggio per averle rovinato la vita. La signora Deetz, anche in questo caso matrigna di Lidia Deetz in *Beetlejuice*, è una donna d'affari che non bada minimamente alla figliastra. Lidia troverà conforto solo nella figura di Barbara Maitland, che rivestirà così il ruolo di madre buona. Il ruolo di madre cattiva è poi esercitato da tutto il femminile vicinato della famiglia Boggs, esatto contrario dell'amorevole figura di Peg. Sono le donne del sobborgo infatti che decidono di cacciare il povero Edward. Lo colgono infatti in atti di cui il giovane non aveva alcuna colpa, come la tentata rapina o le avances della signora Joyce, manipolate dalla stessa in un tentativo di stupro da parte di Edward.[239]

[237] G. Muratore, *op. cit.*, p. 47.
[238] *Ibidem*, pp 47, 48.
[239] *Ibidem*, p. 48.

3.2.3 Le donne come protagoniste

Le uniche eccezioni a queste tipiche figure femminili le possiamo trovare nei film di *Alice in Wonderland* e *Big Eyes*. In queste pellicole, la donna ricopre il ruolo principale. Sia Alice che Margaret Keane rientrano nella visione più tipica dei protagonisti di Burton. Con loro, infatti, il regista si può identificare, condividendo determinate caratteristiche e stati d'animo. Alice è una giovane che non si sente a suo agio tra gli obblighi e le regole della società vittoriana, ritrovandosi inizialmente a scappare da quella situazione. Raggiunta la maturità, Alice trova il coraggio di uscire dai canoni imposti, prendendo le sue scelte secondo la sua volontà.[240] Anche in questo film possiamo riconoscere la figura della madre cattiva in quella della signora Kingsleigh. La donna si contrappone al padre di Alice, vero punto di riferimento della ragazza. Il signor Kingsleigh muore però poco tempo prima delle vicende del film, e il colpo è particolarmente duro per la giovane. La madre vuole portare la ragazza a fare una scelta di vita più tradizionale e confacente alle norme sociali dell'epoca.

Margaret Keane

Alice Kingsleigh

[240] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 21.

In questo ruolo, anche se non ha alcun comportamento malevolo nei suoi confronti, la madre cerca comunque di porre dei limiti alla figlia. È però davanti a questa situazione che Alice può crescere, acquisendo il coraggio di entrare lei stessa in affari con il vecchio socio del padre.
Nel caso di Margaret Keane non è presente una figura genitoriale a complicare la sua esistenza. Sarà infatti suo marito, Walter Keane, a fare in modo che la sua arte non le venga riconosciuta. L'uomo convinse la donna a rimanere dietro le quinte a realizzare le opere, mentre lui si prendeva tutto il merito. Secondo Walter era questo il modo migliore per presentarle al mondo. Burton trova in Margaret Keane diversi punti in comune: entrambi hanno creato opere considerate strane e particolari, ma che allo stesso tempo hanno raggiunto una grande popolarità. Margaret, come Burton, fu una bambina piuttosto solitaria, non particolarmente brava a farsi degli amici. Entrambi quindi trovano una sorta di liberazione esprimendosi tramite la loro arte, che nel caso di Margaret si concretizza nella pittura.[241]

[241] I. Nathan, *op. cit.*, p. 162.

3.3 La sessualità e la perversione celata

3.3.1 L'apparente mancanza della sfera sessuale

La sessualità non è uno dei temi più esplicitamente trattati da Burton. Questo argomento sembra venire omesso in molti dei suoi film. Quando infatti si potrebbe approfondire questo aspetto, il focus dell'attenzione cambia, preferendo riferirsi ad altri elementi. Pee-wee Herman, ad esempio, è di fatto un personaggio asessuato e dimostra di avere una passione sfrenata solo per la sua bicicletta rossa.[242] Nonostante ci sia una sorta di relazione tra il protagonista e il personaggio di Dottie, la bicicletta rimane l'unico vero oggetto del desiderio. L'uomo è infatti disposto a fare un viaggio da una parte all'altra degli Stati Uniti per recuperarla. Il veicolo diventa quindi la compensazione per una qualsiasi altra relazione sentimentale.

Anche Edward Mani di Forbici riceve un trattamento molto simile. Il suo stesso concepimento non ha caratteristiche naturali. Il giovane è infatti nato dalla mente creativa di un inventore, che vuole dare vita ad una delle macchine del suo laboratorio. In questo modo, anche la sua origine non dimostra alcun legame con la sfera sessuale. Prima dell'incontro con la signora Boggs, Edward non aveva mai avuto nessun contatto con altre persone al di fuori di suo padre. Egli dimostra quindi molte difficoltà a tessere relazioni con gli altri. L'impossibilità di connettersi col prossimo porta il giovane all'incapacità di avere un rapporto vero e proprio con la persona che amata. In questo modo il loro amore rimarrà puramente platonico, senza che venga mai consumato.[243] In questa visione asessuata dei personaggi possiamo includere anche Willy Wonka, il quale può ricordare in parte la figura di Pee-wee Herman. Anche l'imprenditore infatti non presenta particolari aspetti maschili o femminili. L'uomo risulta un personaggio piuttosto ambiguo, imprigionato in una mentalità ed un comportamento da bambino. Nello stesso Ed Wood, il quale si diletta nella pratica del travestitismo, non è davvero presente una connotazione sessuale. La rappresentazione che se ne fa in questo film è più ironica, seguendo l'idea che l'utilizzo di tale pratica serva più per liberarsi dallo stress che per raggiungere il piacere sessuale.[244]

---

[242] G. Muratore, *op. cit.*, p. 49.
[243] *Ivi*, p. 50.
[244] C. Siegel, *Tim Burton's Popularization of Perversity: Edward Scissorhands, Batman Returns, Sleepy Hollow, and Corpse* Bride, in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, p. 197.

Barnabas nella camera di Carolyn

Sia in Sleepy Hollow che ne La sposa cadavere, il sesso predominante sembra essere quello femminile. Sono infatti le donne a dare una direzione alla storia, contrapponendosi a uomini piuttosto deboli. In entrambi i casi possiamo vedere come gli uomini risultino piuttosto pavidi, mentre le donne hanno in mano le redini del comando. È Lady Van Tassel ad orchestrare il piano di vendetta contro il villaggio, con l'opposizione di Katrina e Ichabod. In più di un'occasione vediamo la strega impegnata in rapporti promiscui con altri personaggi. Lady Van Tassel utilizza quindi il sesso come strumento per raggiungere i suoi scopi. Ne *La sposa cadavere*, sono le donne delle famiglie Everglot e Van Dort ad avere la situazione sotto la loro supervisione. Emily e di Victoria si contendono invece Victor per sé.[245] L'unico caso in cui il mondo del sesso assume volutamente una forma più accentuata riguarda Dark Shadows. In questo film la sessualità è un tema piuttosto presente, ma viene utilizzato in termini grotteschi. Ci sono molti riferimenti al sesso durante tutta la pellicola: dagli atteggiamenti provocatori dell'adolescente Carolyn, all'esplicita allusione ad un rapporto orale da parte della dottoressa Hoffman. L'apice si raggiunge con la scena in cui Barnabas si abbandona al sesso sfrenato e soprannaturale con la sua nemesi. Il tutto è però visto sotto le lenti di un registro comico, puntando più alla risata che a una vera e propria meditazione sulla sfera sessuale.

[245] G. Muratore, *op. cit.*, pp 50, 51.

Nonostante questo, Dark Shadows rappresenta solo un'eccezione alla regola: nella maggior parte dei film del regista, la tematica non viene trattata apertamente.[246] A prima vista, quindi, gli outsider burtoniani sembrerebbero lontani da ogni connotazione sessuale. Quando entra in gioco, si riservano infatti ad un amore cortese, consumandolo solo raramente.

3.3.2 La perversione inconsciamente accettata

Nonostante il sesso non sia uno dei temi più preponderanti, alcune istanze ci fanno comprendere come questo mondo entri comunque in relazione con gli outsider. All'interno dei film sono presenti rimandi e riferimenti particolari, non immediatamente percepibili. I diversi infatti possono incorporare caratteristiche attribuibili a tendenze o identità sessuali che non rientrano nella norma. Queste particolari inclinazioni fanno parte di fatto della loro peculiare natura di outsider. Ai personaggi è permesso di sondare zone che in contesti più tradizionali non verrebbero considerate, o direttamente proibite. Burton dimostra quindi di avere la capacità di rendere tali personaggi accettabili. Il regista fa in modo che le sue creature non vengano riconosciute come perverse, riuscendo perfino a far immedesimare lo spettatore.[247]
Uno degli esempi più evidenti risulta essere il già citato Edward Mani di Forbice. Il giovane si presenta in una veste che può richiamare un particolare immaginario dall'elevata carica erotica: il mondo sadomaso. I suoi vestiti sembrano ricordare i tipici abiti adoperati in tali pratiche. Edward è ricoperto da pelle nera, con ganci e anelli a ornare la sua figura. Elementi, questi, che lo farebbero rientrare nel ruolo del masochista.[248] Un altro elemento importante è sicuramente quello delle mani. Le lame che si ritrova sono surrogati di dita che non sarebbero mai arrivate. Queste protesi rappresentano il punto focale del personaggio, un concetto che Burton aveva in mente già dalla sua adolescenza. Di fatto, le mani di Edward sono la rappresentazione del modo in cui il regista si sentiva nei confronti degli altri.[249] Il ragazzo necessita di venire a contatto con altre persone, ma soddisfare questo bisogno gli risulta impossibile. Il bisogno disperato di avere un contatto fisico lo divora, ma non può toccare nessuno, pena il rischio di lacerarlo con le sue stesse mani. In lui si evince l'ambivalenza tra creatività (dimostra infatti le sue abilità artistiche sia da giardiniere che da parrucchiere) e

[246] G. Muratore, *op. cit.*, p. 51.
[247] C. Siegel, *op. cit.*, p. 199.
[248] *Ivi*, p. 203.
[249] I. Nathan, *op. cit.*, p. 51.

distruttività. Proprio la componente distruttiva del personaggio può farlo ricondurre all'ambito del sadismo.[250] Anche nel film viene fatto un velato riferimento al piacere sessuale che deriverebbe da tali pratiche. Il licenzioso personaggio della signora Joyce sembra ricevere piacere dell'abilità di Edward con le forbici. Sarà proprio lei che, alla prima occasione, cercherà di sedurre il giovane. Il ragazzo però la rifiuta categoricamente. Edward è infatti diverso da altre rappresentazioni di questo tipo di pratiche. Non trae alcun piacere, tantomeno erotico, dalla sua natura, se non dall'abilità artistica che possiede. Al contrario la sua innocenza, rappresentata dal volto e dai grandi occhi tristi, lo rende un personaggio totalmente puro. In questo modo si attua un processo di disidentificazione che trasforma il sadomasochista in una vittima.[251] Burton riesce quindi a fare in modo che il pubblico prenda le difese di Edward, nonostante il chiaro riferimento alla sua natura. La sua condizione non rappresenta infatti una certa indole sadica del giovane. In questo modo, gli spettatori sanno che non hanno di fronte la tipica rappresentazione del sadomasochista. Allontanato questo pensiero, il pubblico ha la possibilità di simpatizzare con lui, rendendolo così un personaggio accettabile.

La rappresentazione di Edward come un sadomasochista è solo una delle letture possibili. Un'altra interpretazione indica che il personaggio si trovi più a suo agio all'interno dello stile punk. Ci sono infatti molti punti in comune tra il giovane e questo particolare stile. Nato nella metà degli anni Settanta, il punk è caratterizzato da comportamenti di rifiuto della società. Questo avviene sia tramite atteggiamenti particolarmente provocatori che tramite il proprio aspetto. L'abbigliamento dello stile punk si concretizza infatti in abiti neri con borchie e spille. Sia donne che uomini utilizzano un trucco molto pesante sul volto, mentre la “cresta” è l'acconciatura che definisce maggiormente questo stile.[252] Risulta evidente quindi come il personaggio di Burton possa rientrare fortemente in questo ambito.

Altre figure particolarmente cariche di erotismo sono presenti in *Batman Returns*. In questo film, i riferimenti al sesso sono sicuramente più marcati rispetto alle precedenti pellicole. A rendere evidente questo aspetto sono più personaggi: da una parte il Pinguino, con la sua manifesta carnalità; dall'altra Catwoman, sensuale e provocante.[253] Batman e Catwoman possono rappresentare più convenzionalmente la coppia che partecipa alle pratiche sadomaso.

[250] C. Siegel, *op. cit.*, p. 204.
[251] *Ivi*, p. 206.
[252] Enclopedia Treccani, *Punk*, http://www.treccani.it/enciclopedia/punk/, maggio 2019.
[253] I. Nathan, *op. cit.*, p. 66.

Catwoman e Batman

Entrambi sono vestiti di nero, con abiti in pelle. Catwoman, forse più di Batman (che già nel precedente film aveva subito un redesign del costume, più oscuro rispetto ad altri adattamenti), è stata caratterizzata con un costume che ricorda più da vicino le pratiche sadomaso. L'abito è realizzato in cuoio nero, attillato fino all'inverosimile, con una frusta a portata di mano. Sia Catwoman che Batman sono rappresentati come personaggi non particolarmente virtuosi. La loro moralità non del tutto chiara, descrizione che coincide con la rappresentazione convenzionale delle pratiche sadomaso. Tali attività sono dipinte come espressione di impulsi malevoli, assimilando coloro che vi prendono parte a dei mostri. In questo caso però, l'oscurità di tali personaggi viene alleviata dalla lotta al crimine. I due soddisfano i loro impulsi tramite la persecuzione di delinquenti e super-cattivi. La loro rabbia e i loro desideri più perversi sarebbero così canalizzati in qualcosa di positivo, mettendosi al servizio della giustizia e della comunità.[254]

Il personaggio che però più di tutti è l'esempio della perversione celata è Victor Van Dort. Il giovane viene rappresentato simultaneamente sia come un eroe romantico che come un necrofilo.[255] L'attrazione per il tema della morte è sempre presente nei film di Burton, ma quello che più di tutti prende in esame questa fascinazione è senza dubbio *La sposa cadavere*.

[254] C. Siegel, *op. cit.*, p. 207.
[255] *Ivi*, p. 211.

In questa pellicola, il giovane Victor, ripetendo il giuramento per il suo matrimonio, pone inavvertitamente la fede nuziale sul dito di un cadavere, una giovane di nome Emily. La donna, uccisa dal suo spasimante tempo addietro, torna nel Mondo dei Vivi in modo da poter prendere un nuovo marito. È in questo modo che Victor viene portato nel mondo dei morti contro la sua volontà.256 Nel mondo dei vivi incomincia a circolare la notizia che sia fuggito con un'altra donna. Per questo motivo, i signori Everglot sono furibondi con il giovane. Dopo aver compreso di non avere alcuna chance di sopravvivenza tra i mortali, Victor incomincia a comprendere Emily. L'uomo finisce per provare una certa attrazione nei suoi confronti, tanto che decide di lasciare la sua vita per sposare la giovane morta.

Il modo in cui Burton riesce a rendere accettabile questo personaggio risiede prevalentemente nella rappresentazione. Alla vista di un cadavere normalmente non si verrebbe attratti; in questo caso, però, Emily riesce a risultare bella e affascinante. Invece di inorridire, la giovane riesce ad affascinare. Queste qualità, di solito non presenti in un cadavere, sono evidenziate in diversi momenti del film. Quando Emily cammina, ad esempio, rivela prima una bella e sensuale gamba ancora intatta, rivelando poi l'altra, di cui rimangono solo le ossa.[257] Questa particolare immagine rappresenta bene il dualismo tra la vita e la morte che pervade tutta la pellicola. Più precisamente, preferire la morte piuttosto che la vita sembra essere il tema

Emily

[257] *Ivi*, pp 212, 213.

fondamentale. Questa attrazione per la morte è bene evidente anche dalla rappresentazione che il regista fa del mondo dei morti e quello dei vivi. Queste due realtà vengono infatti dipinte in netto contrasto. Tutti i colori, la musica e l'allegria del primo (ispirati alla festa del Giorno dei Morti in Messico) sono quasi totalmente assenti nel secondo. Il mondo dei mortali che è invece un luogo grigio ed austero. I vivi hanno il pallore della morte, appartenenti ad una realtà che li opprimente e li rende quasi inermi. [258] Così facendo il mondo dei morti, vario e dissoluto, viene mostrato in maniera positiva. Il mondo dei vivi è invece un luogo di dolore e di serietà, caratterizzato da doveri ed obblighi. La morte è quindi rappresentata come un evento positivo nella vita delle persone. I trapassati si liberano da qualsiasi peso che le opprimeva, lasciando spazio allo svago e alla spensieratezza.[259] L'attrazione nei confronti della morte viene quindi concretizzata dal personaggio di Emily. Victor decide infatti spontaneamente di accettare di diventare suo marito tramite l'ingestione di fiele, in modo tale da rimanere insieme per sempre nell'aldilà.

Burton dimostra quindi di avere l'abilità di rendere accettabile ciò che non lo è. In questo modo il regista riesce ad inserire in maniera sottile connotazioni particolari. Rendere così accessibili tendenze che altrimenti verrebbero considerate al di fuori della normalità. Caratteristica, questa, che si inserisce in maniera coerente con la natura diversa ed emarginata dei suoi outsider.

Victor viene accolto nel mondo dei morti

[258] I. Nathan, *op. cit.*, p. 89.
[259] C. Siegel, *op. cit.*, p. 213.

3.4 Gli elementi del trickster negli outsider e nelle loro storie

3.4.1 Il briccone divino

Il *trickster*, o *briccone divino*, è il termine con cui si indica una figura mitica antica, presente in una grande varietà di forme (umano, animale, soprannaturale, eccetera) in tutti i miti e le leggende del mondo. Nella mitologia nordica degli Asi, ad esempio, il dio Loki è colui che ricopre questo tipo di ruolo, mentre presso gli indiani nordamericani assume forma animale (coyote, corvo o lepre).[260] Questo tipo di figura acquisisce una certa importanza anche nell'opera di Burton. Il regista conferisce ad alcuni dei suoi personaggi le caratteristiche tipiche di questo archetipo. Diventa necessario quindi comprendere meglio tale figura, analizzando le sue proprietà principali.

Secondo William J. Hynes and William G. Doty, gli attributi condivisi dalle varie interpretazioni del trickster sono diversi. Egli dimostra spesso di avere delle qualità ambigue, contraddittorie o paradossali ed è solito fare dispetti o imbrogliare gli altri. Il trickster si inserisce all'interno di una situazione particolare per causarne l'inversione o il capovolgimento. Diventa quindi una sorta di motore per il cambiamento. In certa misura possiede l'abilità di cambiare forma e agisce come messaggero o imitatore degli dei. Può operare come un creatore tramite l'utilizzo di materiali già esistenti, ma non è in grado di creare dal nulla, limitandosi così al ruolo di co-creatore. Il trickster è poi in grado di mettere in discussione la realtà che lo circonda per distruggerla e crearne una nuova. Viene spesso rappresentato con una certa dose di sarcasmo ed un umorismo che sfida le preconcezioni e la realtà così come la percepiamo.

Il briccone divino è quindi una figura liminare, anche letteralmente: può essere infatti una divinità a guardia dei confini e degli incroci. Il trickster non ha una forma ben definita, non è né buono né cattivo.[261] È proprio questa sua natura ambigua e diversa, lontana dalla normalità prestabilita, che lo pone sicuramente tra le tipologie di personaggio a cui Burton può essere interessato.

---

[260] Enciclopedia Treccani, *Trickster*, http://www.treccani.it/enciclopedia/trickster/, marzo 2019.

[261] K. A. Fowkes, *Tim Burton and the Creative Trickster: A Case Study of Three* Films, in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, p. 232.

Gli abitanti del Paese di Halloween

3.4.2 Lo psicopompo

Un esempio del trickster nell'opera del regista si trova nel film *Nightmare Before Christmas*. In questo contesto, anche il paese di Halloween presenta le tipiche caratteristiche del briccone divino. La festività può essere considerata infatti come uno dei riti di inversione. Come nel caso del Carnevale, a venir celebrato è lo sconvolgimento della normalità e l'instaurarsi di una condizione di ambiguità. Nella notte del 31 ottobre si assiste alla mescolanza tra il reale e il falso, tra il mondano e il soprannaturale. Nel paese di Halloween si onora infatti la paura e tutto ciò che è macabro.[262] A regnare nel paese troviamo Jack Skeletron, un mostro dalle sembianze di scheletro. Tra tutti i personaggi del film, Jack è quello che meglio rappresenta le caratteristiche del trickster. Tenendo fede alla natura del briccone divino e a quella della festa di Halloween, il mostro compie una doppia inversione. Tutto parte dalla scoperta della porta per la città di Natale. Jack cerca di comprendere questo nuovo mondo, ma riesce a coglierne solo in parte lo spirito. Nonostante ciò, decide che lui stesso sarà colui che porterà la missione di Babbo Natale a compimento. In questo modo, lo scheletro desidera dare un nuovo scopo al

[262] K. A. Fowkes, *op. cit.*, p. 233.

paese di Halloween. Cercherà quindi di portare al suo interno la magia del Natale, senza però riuscirvi. Così facendo, avverrà l'inversione anche della festività natalizia, che viene influenzata dalla presenza tenebrosa di Jack e dei suoi regali. È così che il protagonista assume a pieno il ruolo del trickster, operando un capovolgimento delle due festività. Il tutto verrà riportato alla normalità solamente tramite l'intervento di Babbo Natale.[263]

Nel personaggio di Jack possiamo ritrovare quasi tutte le caratteristiche del briccone divino. Egli cerca di modificare lo status quo della realtà in cui si trova e trapassa i limiti a lui consentiti, anche letteralmente. Questo preciso evento accade durante la scena del bosco. In questo luogo, Jack scopre i portali verso le altre festività: confini che, una volta compresi, è disposto ad oltrepassare. Il mostro è inoltre uno scheletro, un morto che cammina, una figura tra la vita e la morte. In lui si possono riconoscere gli attributi dello psicopompo, un altro essere liminare. Lo psicopompo ha infatti il compito di traghettare le anime dalla vita alla morte, funzione che il trickster assume spesso. Jack possiede poi un'altra abilità del briccone divino: nel film vediamo come egli utilizzi tutto ciò che trovi disponibile nel paese di Halloween per creare la propria versione dei doni di Natale. È in grado quindi di plasmare qualcosa di nuovo da materia preesistente.[264] In quanto Re di Halloween lo vediamo poi

Jack prende il posto di Babbo Natale

[263] K. A. Fowkes, *op. cit.,* p. 234.
[264] *Ibidem.*

prendere altre forme, attraverso i suoi costumi. All'inizio del film, durante le celebrazioni di Halloween, è vestito da spaventapasseri, per poi rivelarsi nella sua forma originale. Successivamente assumerà il ruolo di Babbo Natale: si veste così come l'uomo, ma è tutt'altro che somigliante. Jack viaggia infatti su una slitta a forma di bara, trainata da delle renne scheletro. In questo modo, oltre a prendere un'altra forma, si fa anche imitatore di un altro potere. Le azioni di Jack prendono però una piega non prevista dal Re di Zucche. I suoi regali, invece di rendere felici i bambini, li terrorizzano. Gli esseri umani lo riconoscono quindi come un impostore e viene abbattuto. Vediamo perciò come le azioni del trickster gli si siano ritorte contro, cosa che accade molto spesso nella tradizione di questa figura.

3.4.3 Il bio-esorcista

Come Jack Skeletron, il personaggio di Betelgeuse è un altro evidente esempio di trickster. L'essere è uno spirito che viene evocato da Barbara e Adam Maitland per liberarsi della nuova famiglia che ha preso possesso della loro casa. I Deetz sono infatti degli inquilini irritanti, ad eccezione della loro figlia Lydia. Nonostante gli avvertimenti di Juno, la loro *assistente tombale*, i Maitlands decidono comunque di contattare Betelguese. Quest'ultimo è uno spirito piuttosto irrequieto e schizofrenico, che può creare solo caos e disordine.[265] Già dalla sua prima apparizione sono chiare le connotazioni da briccone divino. Lo spirito non possiede alcun pudore, cercando di palpeggiare più volte Barbara. Dimostra fin da subito le sue abilità nella trasformazione del corpo e degli oggetti. Anche in questo caso, il trickster si rivela imitatore degli dei: Beetlejuice possiede le stesse abilità che hanno gli altri membri del mondo dell'aldilà (pensato da Burton come un ufficio burocratico, a parodiare le versioni più tradizionali della vita dopo la morte). Betelgeuse si differenzia però tramite i suoi metodi, sicuramente meno ortodossi delle sue controparti burocratiche. Tuttavia, lo spirito non è esente dal cadere in trappola, e viene ingannato da trucchetti simili ai propri da Juno. Le sue maniere gli costeranno caro durante il finale del film. Intrappolato nell'aldilà, per cercare di superare la fila, finirà con il biglietto della vittima di uno stregone, e la sua testa si rimpicciolirà per punizione.[266]

[265] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 35.
[266] K. A. Fowkes, *op. cit.*, p. 237.

Betelgeuse e lo stregone

Come nel caso di *Nightmare Before Christmas*, il stesso film tratta di temi legati alla figura del trickster. Il fatto che le premesse del film si basino sulla vita di due fantasmi che infestano una casa è indice dell'ambivalenza tra la vita e la morte. Questa situazione liminare viene rappresentata, come in *Nightmare*, dal passaggio di un portale tra un mondo e l'altro. La stessa invocazione di Betelgeuse rappresenta questo tipo di situazione. Lo spirito è infatti stato intrappolato nella città modello che i Maitland stavano costruendo.[267] Nel film avviene una particolare inversione: i fantasmi non fanno paura per quasi tutta la durata della pellicola e, al contrario, sono i vivi ad infestargli la casa. Essi ricorrono quindi all'aiuto di Betelgeuse, (che si presenta come un *bio-esorcista*, cioè colui che esorcizza i viventi) per fare in modo che questi umani possano essere cacciati dalla loro casa. Lo spettatore si trova quindi a simpatizzare per i morti piuttosto che per i vivi.

Nel finale della storia si assiste a un'altra situazione paradossale. I Maitland riescono finalmente a convivere con i Deetz: Lydia concede la sua fiducia proprio ai due fantasmi, trattandoli come se fossero i suoi genitori. Con la propria morte, i Maitland sono riusciti ad acquisire una sorta di figlia. Nonostante il desiderio di diventare genitori, i coniugi non sono mai stati in grado di raggiungere questo scopo, unica pecca della loro esistenza altrimenti idilliaca. Col suo intervento, Betelgeuse diventa un involontario creatore, la cui azione caotica permette ai Maitland di ottenere ciò che desideravano da tempo.[268]

[267] K. A. Fowkes, *op. cit.*, p. 237.
[268] *Ivi*, p. 239.

3.4.4 Il cantastorie

A differenza dei trickster analizzati in precedenza, Edward Bloom non ha veri e propri poteri soprannaturali. La sua proprietà fondamentale è quella di mischiare la realtà con l'immaginazione. Le storie che racconta sono tutti eventi in cui non è possibile distinguere i fatti dalla fantasia. Questa ambiguità permane anche quando William incomincia ad indagare sul suo conto. L'uomo è desideroso di ricostruire la vita del padre, in modo da riconciliarsi con lui prima della morte. I due litigarono anni addietro per via del comportamento di genitore, sempre al centro dell'attenzione. Edward è incline a raccontare storie fantastiche sulla sua vita, soverchiando William anche al suo stesso matrimonio.[269] Una volta scoperte le condizioni del padre, Will si mette in viaggio per capire fino a dove la sua fantasia possa essere arrivata. Parallelamente alle ricerche di William, il film ci propone il modo con cui Ed ha rielaborato la propria esistenza.

Nei suoi racconti, Edward assume il ruolo dell'eroe, con alcuni tratti tipici del trickster. Si conferisce infatti abilità fuori dal comune, come la crescita molto più veloce delle sue ossa, fatto che lo costrinse a letto per mesi. Le sue gesta lo hanno poi consacrato ad eroe del paese, ma Edward, ritenendosi un pezzo grosso, incomincia a sentirselo stretto. Decide così di espandere i propri orizzonti viaggiando e cercando fortuna altrove. La sua propensione ai viaggi è un altro elemento tipico dei bricconi divini, che tendono a spostarsi spesso da un luogo all'altro, mai davvero stabili.[270] Nei vari aneddoti che racconta, Edward va incontro a situazioni e personaggi straordinari ed inusuali. Prima di partire dal suo paese incontra Karl il gigante, che diventerà suo compagno di viaggio. Separatosi momentaneamente da lui, l'uomo si imbatte nella cittadina di Spectre, un luogo idilliaco e perfetto. Nella cittadina però non rimane per molto. Ed capisce che la perfezione della cittadina, dall'aura quasi ultraterrena, non può portarlo a nulla. Gli abitanti stessi di Spectre hanno smesso di sognare e desiderare, senza più un briciolo di creatività. L'uomo decide quindi di lasciare quella specie di limbo per dirigersi altrove, evitando di rimanere paralizzato in quella situazione.[271]

Successivamente Edward trova lavoro presso un circo. Similmente al Carnevale e ad Halloween, il circo rappresenta l'ambiente ideale per un briccone divino. Tale posto è infatti un

[269] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 93.
[270] K. A. Fowkes, *op. cit.*, pp 240, 241.
[271] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 96.

La cittadina di Spectre

luogo di meraviglia, a metà fra la realtà e l'illusione. È quindi un ambiente liminare, come anche i personaggi che vi lavorano. Tra di loro, Calloway, l'impresario del circo, è in realtà un lupo mannaro.[272] Come unico salario, Edward accetta di ottenere informazioni su una ragazza vista tra il pubblico, Sandra. Il giovane è sicuro infatti che sia la sua futura sposa. Nel paese natale, l'uomo ha avuto modo di vedere nell'occhio di una strega, ottenendo una visione del suo futuro e della sua morte. Dopo aver conquistato la futura moglie, Edward venne reclutato per la Seconda Guerra Mondiale. Creduto morto in battaglia, riesce a tornare casa, per poi rimettersi nuovamente in viaggio. Diventa quindi un venditore porta a porta di strani macchinari a forma di mano. Ed incontra poi il poeta Norther Willow, suo vecchio amico di Spectre, con cui partecipa inavvertitamente ad una rapina. Il poeta però, dopo aver parlato con l'uomo, cambierà il suo cammino, decidendo di diventare un uomo d'affari. Edward ritornerà quindi a Spectre, ora in rovina, e decide di fare qualcosa a riguardo. Incomincia quindi a comprare pezzo per pezzo tutta la cittadina, in modo da riportarla al suo antico splendore.

Tutti gli avvenimenti mostrati sono raccontati tramite la percezione del protagonista. Ed ripropone solo in parte fatti realmente accaduti, la maggior parte delle volte ingigantendoli.

[272] K. A. Fowkes, *op. cit.*, p. 242.

È proprio in questo suo atteggiamento che si rivela in lui la natura del trickster. Il personaggio sfida la realtà con le sue storie per mischiarla all'immaginazione. Dal canto suo Will, da buon giornalista, tenta in tutti i modi di smascherare il padre. Sospettava infatti che Edward avesse potuto avere una doppia vita, lontano da lui e da sua madre. Quando parlerà con Jennifer Hill, una bambina di Spectre divenuta donna, capirà però che il padre non ha mai avuto queste intenzioni. Scoprirà inoltre che molti dei dettagli delle sue storie sono in realtà veri, anche se esagerati. Questo lo si comprende al funerale di Edward, dove si riuniscono alcuni dei suoi amici più cari, come il gigante Karl e Calloway. Sarà Will stesso a raccontare il finale della storia al padre, realizzando quindi la visione dell'occhio della strega.[273] Il figlio comprenderà quindi che non c'è bisogno di fare una netta distinzione tra realtà e immaginazione. È questo che permette a Edward di ricoprire il ruolo di trickster nei confronti di Will. L'obiettivo del briccone divino è infatti quello di rovesciare assunti e preconcetti. Solo incorporando la visione di Ed, Will potrà crescere e riconciliarsi col padre.[274] Alla fine del film, l'uomo riuscirà a ereditare e a fare proprio il modo con cui Ed reinterpreta l'esperienza, sorvolando sugli aspetti più spiacevoli della vita attraverso delle storie fantastiche.[275]

Il racconto della morte di Ed Bloom

[273] K. A. Fowkes, *op. cit.*, p. 243.
[274] *Ivi*, p. 241.
[275] A. McMahan, *op. cit.*, p. 75.

Edward Bloom è quindi un trickster particolare. È infatti il personaggio che incarna di più l'abilità del trickster di confondere i limiti tra il falso e il vero, tra la realtà e la finzione. Burton sembra quindi apprezzare molto questo tipo di figure, lontane dalla normalità prestabilita. Sono invece pronte a prenderla in giro, sottolineandone tutte le incongruenze e mettendola a soqquadro per creare un nuovo equilibrio. Queste caratteristiche risultano fondamentali per molti dei personaggi del regista.

In questo capitolo ci siamo quindi soffermati su alcuni degli elementi più ricorrenti negli outsider di Tim Burton. Dall'importanza che può ricoprire l'infanzia al penso della figura della donna; dall'apparente assenza della sfera sessuale alle tipiche caratteristiche del trickster. Di seguito si analizzeranno alcuni degli emarginati più importanti nell'opera del cineasta. Si cercherà quindi di comprendere come questa particolare tipologia di personaggi si sia evoluta nel corso del tempo.

Capitolo 4

L'evoluzione degli outsider

4.1 Gli stadi dei diversi burtoniani

4.1.1 Il *recluso*

Dopo aver preso in considerazione le caratteristiche più frequenti, si incomincerà ora ad analizzare alcuni dei personaggi più importanti del regista. In questo contesto faremo riferimento a come la figura dell'outsider si sia evoluta nel corso del tempo. Pellicola dopo pellicola, lo spettatore può assistere ad alcuni cambiamenti nella concezione di queste figure. I personaggi delle prime opere sono infatti piuttosto diversi rispetto a quelli delle pellicole più avanzate. È possibile quindi dividere l'evoluzione dei personaggi in due stadi fondamentali.
Il primo stadio può essere chiamato quello dei *reclusi.* In questo gruppo vanno a inserirsi tutti quei personaggi che vivono la loro condizione in maniera negativa. Spesso in questi personaggi prende luogo una tensione particolare, tra l'essere e il voler essere. La loro diversità li porta davanti alla necessità di dover cambiare il proprio aspetto e caratteristiche per essere considerati normali. Nonostante questo dramma, l'outsider di questa fase può anche essere un eroe che si ignora. Spesso infatti, il diverso non si considera un personaggio eroico. Questo accade perché si sente troppo lontano dalle tipiche rappresentazioni di tale figura, troppo avanti con i tempi o troppo timido per esserlo.[276] Tale situazione cambia però nello svolgimento del film: qui, il personaggio può dare prova di sé. L'outsider può quindi dimostrare il valore intrinseco della sua persona, incrementato proprio dalla sua condizione di diversità. È possibile quindi ricondurre l'inizio di questo stadio direttamente al primo cortometraggio di Burton, *Vincent*.

[276] G. Muratore, *op. cit.*, p. 36.

4.1.2 Vincent Malloy in *Vincent*

Il primo dei reclusi è senza dubbio il personaggio di Vincent Malloy, nato inizialmente da una poesia scritta da Burton. La poesia, come il futuro *Morte malinconica del Bambino Ostrica e altre storie*, è scritta con uno stile simile a quello delle poesie di Dr Seuss. L'intenzione iniziale era quella di pubblicare la poesia in un libro per bambini, ma due dirigenti presso la Disney, Julie Hickson e Tom Wilhite, appoggiarono Burton nella creazione di un cortometraggio in stop-motion. Venne così coadiuvato da un altro animatore, Rick Heinrichs, nella creazione del sua prima opera filmica.[277] Vincent è un esile bambino che vive prevalentemente in casa, all'interno del suo mondo macabro e fantastico. Questo mondo nasce dalla grande fascinazione per tutti i film del genere horror, soprattutto quelli con il suo idolo, Vincent Price. Spesso infatti il piccolo si ritrova immerso in pensieri lugubri, e sarebbe a suo agio all'interno di un film della Hammer piuttosto che a casa sua. Nonostante si comporti come un bambino educato e gentile, Vincent fantastica sul destino che farebbe fare a chi gli sta attorno. Al bambino piacerebbe infatti immergere la zia nella cera per il suo museo immaginario. Il piccolo sogna di fare esperimenti sul suo cane Abercrombie, del fantasma della moglie deceduta, o di venir seppellito per anni. Il bambino passa quindi le giornate all'interno della sua cameretta. Tramite la sua immaginazione, la sua stanza può assumere qualsiasi tipo di forma, da laboratorio a nebbiosa Londra vittoriana. È inoltre un grande lettore di Edgar Allan Poe: spesso si immedesima nelle sue letture, alimentando ancora di più il suo tetro immaginario.

Diverse volte la madre riprende Vincent per i suoi comportamenti. La donna vorrebbe che uscisse a giocare con gli altri bambini, ripetendogli più volte di smetterla con le sue fantasticherie. Importante è notare come il personaggio della madre prenda la forma di un gigante senza testa. Così rappresentati, i grandi perdono importanza, meno reali delle avventure fantasiose del protagonista. In questo modo Burton vuole rendere ancora più evidente la distanza che c'è tra il mondo degli adulti, razionale e noioso, e quello dei bambini, fantasioso e trasognante. Il ruolo della madre si riduce a quello di imprigionare Vincent nella realtà, cercando di frenare la creatività che gli è propria.[278] È proprio in questo che il piccolo Vincent trova il suo tormento: non tanto negli orrori che immagina quanto nei rimproveri

[277] A. De Baecque, *op. cit.*, pp 21, 22.
[278] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 11.

Vincent immerso nelle sue fantasie

La madre rimprovera il bambino

della madre, che vorrebbe che suo figlio si comportasse come tutti gli altri. Questo però risulta impossibile per il giovane. Il conformarsi ad una realtà che non gli appartiene è il peso più grande per Vincent. Uniformarsi agli altri significa di fatto sottoporsi alle loro regole, dichiarando la fine della propria libertà e creatività.

Vincent è sicuramente il primo dei tipici outsider burtoniani. In lui infatti possiamo ritrovare alcuni dei temi ricorrenti di tali figure. Come già visto nel capitolo precedente, l'infanzia gioca un ruolo cruciale nella sua storia. In Vincent stesso si può riconoscere la figura del giovane Burton, anche dal punto di vista del design del personaggio.[279] Il bambino, magro e pallido, con la capigliatura spettinata, diventa una sorta di avatar del regista e della sua infanzia. Un periodo passato davanti alla televisione a vedere di continuo film, soprattutto horror, che hanno alimentato la sua immaginazione.[280]

Alla fine della storia Vincent non si riconcilia né con la madre né con il resto del mondo. Il tentativo del genitore di farlo uscire non ottiene l'effetto sperato. Accasciandosi a terra, quasi esanime, Vincent risponde citando la poesia *Il corvo* di Edgar Allan Poe. Il finale, visto da Disney quasi come suicida, viene invece considerato da Burton come un momento di liberazione.[281] In questo modo, il piccolo Vincent rifiuta il mondo che lo circonda in favore di una realtà creata da lui stesso. Il giovane acquisisce quindi una caratteristica del trickster, con la definizione di un mondo immaginario adatto a lui. Il bambino assume infatti una certa liminalità, essendo a metà tra il mondo reale e quello immaginario.

[279] I. Nathan, *op. cit.*, p. 22.
[280] L. Lardieri, *op. cit.*, p.12.
[281] S. Carver, *op. cit.*, p. 124.

Rifiutando la realtà che gli sta attorno per una costruita da sé, Vincent diventa di fatto il primo dei reclusi del cineasta. In lui è già possibile percepire il seme di quegli outsider che andranno a caratterizzare il cinema del regista: Bruce Wayne in Batman e Batman Returns, Edward in Edward mani di forbice, Victor Van Dort ne La sposa cadavere, per citarne alcuni.[282]

4.1.3 Batman e Joker in *Batman*

Nel mondo dei fumetti, Batman è sicuramente uno dei supereroi più conosciuti e apprezzati. Il personaggio nasce dalla penna di Bob Kane e Bill Finger, esordendo nella testata *Detective Comics* nel 1939. Nel corso della sua lunga vita, il supereroe ha avuto adattamenti televisivi e cinematografici di grande successo. Il film *Batman*, con la regia di Tim Burton, risulta essere una delle opere più importanti, sia dal punto di vista critico che finanziario. Il cineasta venne chiamato alla regia dalla Warner Bros, la quale diede il via alla lavorazione dopo il successo di *Beetlejuice*.[283] Successivamente il regista accetterà di dirigere il sequel, *Batman – Il ritorno*, avendo così la possibilità di ampliare la sua visione.

Come in altri adattamenti, anche in questo caso Burton da la propria particolare lettura al soggetto. Prendendo spunto da fumetti come *Il ritorno del cavaliere oscuro* (*The Dark Knight Returns*, 1986) di Frank Miller e *Batman: The Killing Joke* (1988) di Alan Moore, il regista sceglie di differenziarsi dalle versioni di Batman più edulcorate, per assumere invece toni più oscuri e seri.[284] Il tema principale su cui si concentra riguarda la dualità del supereroe. Tale ambivalenza risulta essere l'elemento con cui Burton è in grado di connettersi al personaggio. Secondo il regista, un lato oscuro ed uno più limpido della personalità sono presenti in ogni essere umano.[285] Il cineasta si domanda inoltre che cosa possa provare un uomo costretto ad assumere una seconda identità. Lo sguardo di Burton si focalizza così sulla figura di Bruce Wayne, che in passato è stato messo in secondo piano rispetto al suo alter ego. Indice di questo interesse risulta la scelta di chiamare nel ruolo da protagonista Michael Keaton. Prima del rilascio del film, la scelta è stata più volte criticata dai fan. La scarsa prestanza fisica dell'attore è stata giudicata non consona all'interpretazione di un personaggio come Batman. Il regista non aveva però intenzione di rendere il protagonista un uomo d'azione alla Arnold

[282] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 5.
[283] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 43.
[284] *Ivi*, p. 44.
[285] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, p. 109.

Bruce Wayne

Schwarzenegger. Secondo la sua visione, un personaggio simile non avrebbe avuto bisogno di indossare un costume da pipistrello.[286] L'obiettivo di Burton è stato quello di rendere Bruce Wayne una persona normale. Così facendo, il regista ha accantonato in parte l'azione tipica dei fumetti, concentrandosi maggiormente sulla psiche dell'uomo dietro la maschera.[287] Un uomo traumatizzato dall'aver assistito alla morte dei propri genitori quando era ancora un bambino, dando così origine a una mente tormentata. La dualità del Bruce Wayne di Burton crea una visione del supereroe mai vista in precedenza: un personaggio quasi nevrotico e schizofrenico, che si rende conto dell'assurdità di vestirsi da pipistrello per combattere il crimine.[288] Anche Bruce Wayne rientra quindi nel gruppo dei reclusi. Per via della sua condizione, l'uomo non riesce ad integrarsi fino in fondo con le altre presone, o ad avere contatti veri e propri con gli altri. Lo si può notare bene all'inizio del film, durante i primi approcci un po' impacciati con la fotocronista Vicki Vale. La difficoltà a condurre una vita normale lo porta a sublimare il proprio essere solo nella lotta al crimine. Come abbiamo già analizzato in precedenza, Bruce sembra riuscire a sfogare le sue pulsioni (anche sessuali) solo attraverso il suo alter ego Batman, legittimato dal perseguimento della giustizia.

[286] I. Nathan, *op. cit.*, 44.
[287] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 57.
[288] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 44.

Batman si libra nell'aria di una Gotham City mai vista prima. La città è caratterizzata da toni oscuri e da futuristici grattacieli, ammassati l'uno sull'altro. In questa rappresentazione di Gotham è possibile identificare un certo un richiamo visivo. Le forme ricordano infatti la città di Metropolis nell'omonimo film di Fritz Lang. Il riferimento non è però casuale: similmente alla città di Lang, questa visione è la rappresentazione concreta delle nevrosi dei suoi abitanti. Nella megalopoli trovano rifugio malviventi e poliziotti, corrotti tanto quanto la classe dirigente. Tutti danno sfogo alla propria natura attraverso ogni genere di crimine, dalle rapine allo spaccio. Con i suoi pantagruelici e complessi edifici, la città rispecchia anche la mente contorta del protagonista, oltre che la sua oscurità intrinseca.[289] Il Batman dipinto da Burton si rivela quindi essere un personaggio tormentato e sofferente. Forzato dalle vicissitudini della vita, il supereroe preferisce distanziarsi dalla società e rimanere celato nell'oscurità della notte, a combattere i propri demoni interiori.

Demoni che prendono improvvisamente forma col suo acerrimo rivale, il Joker. I due personaggi sono legati da un fato indissolubile. Se il giovane Jack Napier non avesse ucciso i genitori di Bruce Wayne, Batman non lo avrebbe lasciato cadere nell'acido, facendo così nascere il Joker. La relazione dei due personaggi richiama così il tema della dualità. Se da un lato Batman viene ritratto come una presenza oscura, pronto ad intervenire in caso di bisogno, il Joker è invece straripante, con manie di protagonismo. Questa particolarità del personaggio

Joker pubblicizza il suo gas mortale

[289] L. Lardieri, *op. cit.*, p.56.

si può notare considerando il tempo di presenza nelle scene. Viene infatti concesso molto più spazio al criminale piuttosto che al supereroe. Il disperato bisogno di apparire del Joker viene dimostrato in più occasioni. Il criminale interrompe le trasmissioni televisive per lanciare un messaggio a tutta Gotham. Organizza persino una parata, con tanto di musica e carri mascherati. [290]

Anche il Joker si rivela essere un outsider. L'uomo è sfigurato dal primo incontro con Batman, lasciandolo con un sorriso permanente nel volto, oltre che un aspetto da clown. Da temuto e rispettato gangster della mafia di Gotham si ritrova quindi ad essere un pagliaccio. Il Joker tenta perciò in tutti i modi di rendere il resto del mondo più simile a sé. Decide di creare così una nuova normalità, in modo tale da non sentirsi più un diverso. La sua chiassosa e allegra personalità si rivela quindi essere solo un travestimento. La risata si rivela solo un modo per celare il suo vero essere, che nasconde invece una tremenda sofferenza per la sua condizione. [291] Proprio la risata può far ricordare però un altro aspetto del Joker. Le sue peculiarità possono ricondurre infatti alla figura del trickster. Il riso nel Joker diventa una sorta di un atto sovversivo. Come fa nel museo di Gotham, il criminale cerca di gettare tutta la sua foga anarchica su chi detiene il potere, oltre ad imporre il suo nuovo senso estetico. Non a caso, durante il film viene presentato il tema del Carnevale attraverso la grande parata organizzata dal criminale.

Il Joker è il personaggio più importante in questa concezione del carnevale sovversivo, ritrovandosi quindi a suo agio nei panni del trickster. Tramite le sue azioni, però, il gangster punta a malefatte e conseguenze ben più mortali di altri trickster di Burton. Nonostante abbia sicuramente al suo interno la tipica distruttività legata a questa figura, il personaggio del Joker non è un briccone divino completo. In lui infatti non sono presenti gli aspetti positivi e creativi che sono la vera essenza di questo particolare archetipo.[292]

[290] L. Lardieri, *op. cit.*, p.58.
[291] *Ivi*, p. 59.
[292] K. A. Fowkes, *op. cit.*, p. 239.

4.1.4 Edward in *Edward mani di forbice*

Edward Mani di Forbice mette in scena l'esempio più puntuale dell'outsider di Tim Burton. Nel giovane si possono riscontrare tutte le caratteristiche più importanti di questa figura: dall'importanza dell'infanzia, incorporata dalla sua natura pura e gentile, alla fondamentale presenza della figura femminile, in termini positivi (Kim e Peg Boggs) e negativi (le donne del vicinato); dai velati indicatori sulla sessualità suggerita dal personaggio, alla capacità da trickster di entrare in un contesto e mettere in subbuglio la situazione preesistente.

Oltre ad essere la rappresentazione più pura del concetto di diverso burtoniano, Edward rientra a pieno titolo nel gruppo dei reclusi. All'inizio del film il ragazzo vive segregato all'interno del suo castello, non avendo mai avuto contatti con nessuno. Edward dimostra di avere però qualche interesse nel mondo esterno. Quando sale nell'attico, Peg trova un camino che il giovane ha trasformato nel suo piccolo giaciglio. Nella parete interna è possibile vedere come Edward l'abbia ricoperta di ritagli di giornale. È proprio in questi dettagli che è possibile ritrovare gli interessi del ragazzo. Alcuni ritagli sembrano trattare del perfezionamento del corpo umano (la figura di un uomo atletico e la pubblicità per una dieta dimagrante). Un articolo di giornale riguarda un bambino che, nato senza occhi, ha imparato a leggere con le proprie mani. Secondo il titolo dell'articolo, il piccolo sarebbe riuscito nell'intento sentendo in qualche modo il calore delle parole. Un'altra immagine ritrae invece un dipinto con una Madonna con bambino. Tutti questi ritagli ci possono far comprendere quali argomenti abbiano attirato l'attenzione di Edward. Il suo desiderio di avere un corpo normale è rappresentato sicuramente dai primi ritagli. L'articolo del bambino lo ha probabilmente colpito perché il giovane non può sentire il calore tramite le proprie mani. Queste ultime sono l'organo deputato da Burton al sentire per eccellenza, e il fatto di non possederle è la mancanza che Edward sente pesare di più.[293] La Madonna può essere invece riferita all'amore materno che il giovane non ha mai provato prima di incontrare la signora Boggs. Questo piccolo ritaglio può toccare però anche un altro argomento, piuttosto importante per il giovane: il tema dell'arte. Quest'ultimo infatti è parte integrante del personaggio. L'unico sollievo alla sua situazione sembra derivare proprio dalle sue doti artistiche, che, come dimostrano le opere del suo giardino, lo rendono un abile giardiniere.

[293] G. Muratore, *op. cit.*, p. 34.

Edward e una sua opera

Una volta arrivato al sobborgo, la sua capacità artistica affascina subito il vicinato, che non perde l'occasione di mettere in pratica le sue facoltà. Tali capacità sono sfruttate ulteriormente quando si scoprire che il giovane è in grado di creare acconciature straordinarie. In questo caso, anche Edward si dimostra interessato alla possibilità di aprire un salone di bellezza. Il ragazzo non è però attirato dal fatto di ottenere elogi o ricompense dalla sua arte. Il giovane sembra invece più allettato dal possibilità creative che un'attività del genere può offrire. L'estro di Edward risuona bene con la sua apparente infantilità. È proprio quando si è bambini che la fantasia vola, e l'accento che pone Burton a questa particolare caratteristica è piuttosto importante. Il regista dimostra infatti i risultati positivi che si potrebbe ottenere dal favorire l'immaginazione, l'individualità e la creatività naturali dei bambini. Secondo il cineasta, seguendo le loro naturali tendenze, sarebbe possibile raggiungere una società ideale, votata alla ricerca del bello e dell'arte.[294]

Sfortunatamente, questa situazione idilliaca non permane per molto. Rapidamente infatti, Edward si ritrova con l'acqua alla gola, senza più il sostegno degli abitanti del sobborgo. Questo accade principalmente per l'opposizione esercitata da alcuni personaggi, come Esmeralda, la signora Joyce e Jim. Dal primo incontro con il giovane, Esmeralda lo ha additato come una creatura del demonio, limitandosi al suo aspetto esteriore. La signora Joyce, interessata sessualmente a Edward, viene da lui respinta. Jim, invece, nutre sentimenti

[294] M. Walling, *op. cit.*, p. 76.

di gelosia nei confronti del ragazzo. Kim, fidanzata con Jim fino a quel momento, sta infatti pian piano innamorandosi del nuovo arrivato. Nel tentativo di mettere fuori gioco Edward, Jim organizza una rapina, facendo ricadere la colpa sul giovane. I dubbi cominciano quindi a serpeggiare tra gli abitanti del sobborgo. La situazione viene quindi sfruttata da Esmeralda e dalla signora Joyce, in modo tale da vendicarsi del ragazzo. Così facendo, l'interesse che prima lo circondava incomincia a diventare odio e repulsione. L'ostilità delle persone e l'impossibilità di adattarsi porterà Edward a rinchiudersi all'interno del suo castello, da cui non uscirà mai più. Il giovane preferirà quindi tornare alla sua condizione da recluso, in modo tale da non aver più rapporti con nessun altro.

4.1.5 Ichabod Crane in *Il mistero di Sleepy Hollow*

La leggenda di Sleepy Hollow è un racconto dello scrittore Washington Irving, pubblicato nel 1820. La storia ha come protagonista Ichabod Crane, abile insegnate del Connecticut, al contempo uomo piuttosto superstizioso e pauroso. Nel racconto, Ichabod vorrebbe chiedere la mano della giovane Katrina Van Tassel. Si trova però in competizione con Brom, un altro ragazzo di Sleepy Hollow. Il protagonista, dopo una festa a casa Van Tassel, incontrerà uno dei fantasmi che infestano Sleepy Hollow, il cavaliere senza testa. Il mattino seguente non si avranno più notizie di Ichabod, solo alcune sue tracce ed una zucca in frantumi. Irving termina il racconto facendo intendere che il fantasma fosse solo Brom, nell'intento di spaventare il protagonista, in modo da avere Katrina per sé.[295]

Nell'adattamento del racconto, Burton cambia fondamentalmente sia la storia che le premesse del personaggio principale. Ichabod Crane non è più un maestro ma un investigatore, mandato dai suoi superiori per far luce su alcuni misteriosi omicidi. L'uomo è un outsider dal punto di vista sia della sua professione che degli abitanti del villaggio. In entrambe le occasioni, Ichabod fa in modo di comportarsi al di fuori degli schemi prefissati. L'investigatore si rifiuta di continuare ad adoperare i metodi della polizia newyorkese, basati sulla tortura e su costatazioni dalla semplicità disarmante. Il protagonista invece è un uomo di scienza, che necessita di prove scientifiche per appurare le sue ipotesi. La stessa situazione si presenta nel

[295] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 84, 85.

Ichabod giunge a Sleepy Hollow

villaggio: anche qui Ichabod si scontra con i suoi abitanti, bigotti e chiusi alle innovazioni. Essendo un forestiero, la distanza tra lui e i paesani è ancora più grande. Viene quindi trattato con sospetto, rivestendo il ruolo del vero e proprio outsider. La fede nella scienza non lo aiuta a integrarsi. Ichabod deve scontrarsi con le stesse superstizioni che attanagliavano il personaggio originale del racconto di Irving.

Similmente alla versione letteraria, l'investigatore non è il classico eroe forte e senza macchia. Viene infatti rappresentato come un uomo pavido e pauroso, che dimostra una certa avversione per il sangue e i cadaveri che deve analizzare. La sua codardia è grande, tanto che non si preoccupa di proteggersi dietro al corpo del suo giovane assistente. L'uomo è quindi un personaggio piuttosto debole all'apparenza, antitesi del tipico eroe maschile.[296] Lo si può notare quando incontra per la prima volta il cavaliere senza testa. In questa occasione Ichabod, terrorizzato, sviene davanti allo spettro. Come già descritto in precedenza, anche questo personaggio viene influenzato dall'infanzia e dalle figure genitoriali. Sicuramente il ragazzo è segnato dalla tragica morte della madre, scoperta mentre praticava la magia. L'omicidio, a opera del padre del Ichabod, lo ha portato lontano dalla religione e dalla superstizione.[297]

[296] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 123.
[297] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 89.

L'esistenza del cavaliere mette però Ichabod in crisi: con la sua apparizione, il soprannaturale diventa qualcosa di reale, diversamente a quanto creduto in precedenza. Nonostante i duri colpi, il pavido Ichabod riuscirà a comprendere meglio la situazione che ha davanti. La sua mente logica risulta essere il pregio più grande che possiede. Il giovane realizza che il cavaliere colpisce persone precise, per cui qualcuno nel villaggio deve necessariamente controllarlo.

Come sottolinea lo stesso Burton,[298] la mente di Ichabod è anche un fattore limitante della sua persona. Il protagonista è infatti un uomo molto cerebrale, che tende a pensare troppo e costantemente. Questa sua caratteristica lo rende incapace di guardarsi intorno, perdendo tutto ciò che accade attorno a lui. È per via di questo suo comportamento che per poco non condanna Katrina per gli avvenimenti di Sleepy Hollow. Dopo aver scoperto che la giovane pratica la magia, Ichabod la incolpa degli efferati omicidi. Nonostante Katrina fosse un suo interesse amoroso (da notare la chioma bionda e la carnagione chiara), davanti alle prove l'investigatore non pensa due volte a condannare la giovane. In questa occasione, Ichabod riveste in parte lo stesso ruolo che toccò anni prima a suo padre, che similmente incolpò la moglie per stregoneria. È solo dopo aver guardato meglio il libro di Katrina che si rende conto dello sbaglio. Il simbolo di magia trovato sotto il suo letto non aveva l'obiettivo di fargli del male ma di proteggerlo. Era in fatti un simbolo di magia bianca, usato da Katrina per salvaguardare Ichabod contro colei che stava realmente controllando il cavaliere. Proprio lo spettro rappresenta l'esatto opposto del giovane Ichabod, anche figurativamente. Mentre uno utilizza la sua testa in maniera massiva, l'altro ne è totalmente sprovvisto. Il cavaliere può rappresentare infatti il subconscio, potente ed elegante, allo stesso tempo sfrenato e senza alcun controllo.[299]

Per risolvere il mistero, Ichabod dovrà quindi osservare di più e pensare di meno. È importante che accetti di ascoltare maggiormente il suo subconscio, da cui magia e superstizione arrivano. L'investigatore potrà così accettare il soprannaturale e superare le sue preconcezioni, che invece lo limitano e oscurano il suo giudizio. In questo, Ichabod è molto vicino ai suoi superiori e agli abitanti del villaggio. Come loro non accettano le nuove scoperte scientifiche, il giovane si dimostra ottuso nel non voler accettare la magia. Riconoscendo l'esistenza di cose non immediatamente spiegabili tramite la ragione, il giovane

[298] I. Nathan, *op. cit.*, 112.
[299] *Ibidem*.

Il cavaliere in azione

Ichabod e la sua attrezzatura

sarà in grado di utilizzare in maniera lucida la sua mente e risolvere il caso. Alla fine del film, l'uomo sarà in grado quindi di accettare sia il mondo della ragione che quello degli incantesimi e della superstizione.

Nel personaggio di Ichabod è possibile vedere alcuni dei tratti che verranno approfonditi nello stadio successivo a quello dei reclusi. Il protagonista non fa alcun segreto della fede che ripone nella scienza, nonostante il resto della società lo reputi strano per la sua fissazione. Proprio per questo, Ichabod è un outsider che ha confidenza nelle proprie peculiarità. Tale tematica verrà sviluppata meglio nei film successivi, per poi affermarsi con il personaggio di Willy Wonka ne *La fabbrica di cioccolato*.

4.2 La fierezza della diversità

4.2.1 Willy Wonka in *La fabbrica di cioccolato*

Col passare degli anni, la figura dell'outsider comincia a cambiare. Non è più semplicemente un emarginato, ma è in grado di trovare nella diversità la sua vera identità. Gli outsider di questa nuova fase sono in grado di essere fieri della loro natura, contrapponendosi o estraniandosi volontariamente dal resto della società.[300] I primi segnali di questo cambiamento sono visibili già in personaggi come Ed Wood. Il cineasta, non venendo compreso dai "normali", provvede a contornarsi da una serie di personaggi in qualche modo emarginati. Tramite il loro aiuto, il regista creerà un mondo che rappresenta la sua particolare visione artistica. Ed Bloom, invece, si sente fiero del suo essere e delle sue storie ("I've been nothing but my self since the day i was born[...].").[301] Il vero passaggio a questa nuova fase è però realizzato pienamente col personaggio di Willy Wonka. Come Vincent Malloy, l'imprenditore si rinchiude volontariamente nella sua fabbrica, costruendosi un mondo artificiale a sua misura. Diversamente da Vincent però, Wonka fa ciò con il preciso intento di allontanarsi dagli altri, più che per trovare un mondo a lui più consono. Tagliando i rapporti con l'esterno, l'imprenditore cerca di tenere lontana la concorrenza, ma anche di allontanarsi da un mondo familiare di cui non ha mai fatto parte.[302] Sintomo di questa avversione alla famiglia è il fatto che non riesca a pronunciare la parola "genitore" (*parent* in inglese) o "papà" senza che gli venga un conato di vomito.[303] Come altri personaggi di Burton, la sua crescita è stata bloccata a causa dell'infanzia traumatica. Questo lo ha limitato ad un comportamento infantile, ma allo stesso tempo depresso. La sua infantilità incattivita è messa in risalto dai suoi comportamenti: a volte strilla entusiasta come una ragazzina, mentre altre volte si dimostra indifferente alle sorti dei personaggi, "eliminati" piano piano dalla fabbrica.[304] Quest'ultima è l'esatto opposto del carattere del suo proprietario. Per quanto l'ambiente intorno a lui sia dolce e zuccheroso, Wonka si dimostra invece amaro e scostante.[305] Non sopporta alcuna dimostrazione di affetto e la sua espressione allegra è più simile ad una smorfia, accuratamente fissata sul suo volto

[300] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 107.
[301] *Ivi*, p. 108.
[302] *Ivi*, p. 107.
[303] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 151.
[304] I. Nathan, *op. cit.*, 137.
[305] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 108.

Willy Wonka

per accogliere degli estranei.[306] Evidentemente avrebbe fatto volentieri a meno di quella visita, se non avesse avuto l'obiettivo di trovare un erede alla sua fortuna. Il volto di Wonka è pallido e malaticcio, indice della sua volontaria segregazione, che lo ha portato a diventare fotosensibile e misofobico.[307] Viene quindi rappresentato come una sorta di igienista: ha paura del mondo esterno e di tutte quelle cose assimilabili a microbi, che potrebbero entrare in lui e violarlo.[308]

Wonka è quindi un personaggio piuttosto ambiguo. È un adulto-bambino, ma è anche a metà tra l'uomo e la donna, presentando un aspetto piuttosto androgino. Riesce sia a risultare attraente che repellente; dimostra di avere desideri di paternità anche se non riesce a pronunciare la parola "padre". Nonostante questo però, l'imprenditore ha comunque la volontà di apparire come un uomo generoso ed è felice di mostrare le sue invenzioni agli altri. Con questa particolare ed ambigua figura si apre quindi un nuovo stadio degli outsider, non più vergognosi della propria condizione ma fieri delle loro peculiarità.

[306] I. Nathan, *op. cit.*, 137.
[307] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 108.
[308] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 153.

4.2.2 Sweeney Todd in *Sweeney Todd – Il diabolico barbiere di Fleet Street*

Un altro personaggio che rende bene lo sviluppo dell'outsider è senza dubbio Sweeney Todd. La pellicola nasce da un adattamento del celebre musical di Stephen Sondheim. In questo film, Burton ripropone il mondo macabro e oscuro di una Londra vittoriana senza valori o moralità. La città viene quindi rappresentata di per sé come un covo di outsider: personaggi vili e corrotti riempiono le strade e i luoghi di potere. L'unica eccezione è rappresentata da Benjamin Barker, che in quel contesto si creò un piccolo angolo di felicità con la sua famiglia. Questa situazione non sarebbe però durata al lungo. Invaghito di Lucy (la moglie del protagonista), il giudice Turpin condannò ingiustamente Benjamin, che venne mandato in esilio in una colonia penale per quindici anni.[309] Al suo ritorno, il barbiere incontrò Mrs. Lovett, da sempre innamorata di lui. Dalla donna scoprì che il giudice violentò la moglie e, per il dolore, ella si suicidò. La figlia Johanna venne invece accolta da Turpin, divenuto suo tutore. A questo punto, Benjamin venne preso dalla rabbia e dalla vendetta. L'uomo decise quindi di riaprire la sua attività sotto le mentite spoglie di Sweeney Todd, con l'intento di uccidere il giudice e vendicarsi. Dopo il primo tentativo di ammazzare suo obiettivo, andato a vuoto, la furia omicida di Sweeney diventò inarrestabile: decise infatti di sgozzare le gole di tutti i suoi clienti.[310] Elaborò così un piano diabolico per liberarsi dei cadaveri con Mrs. Lovett. Tramite una botola, i corpi senza vita venivano condotti all'interno di un tritacarne. I cadaveri avrebbero così fornito la materia prima per i pasticci di carne di Mrs. Lovett, proprietaria di un negozio di torte al pianterreno.

Così facendo il vecchio Benjamin, il cui unico desiderio era quello di riabbracciare sua figlia, riaffiora sempre meno, lasciando il posto solamente al desiderio di vendetta. In questa follia omicida, Sweeney ucciderà innumerevoli vittime, tra cui il giudice e il suo scagnozzo. Il barbiere toglierà inavvertitamente la vita anche alla moglie, che in realtà non si è mai suicidata. Diversamente da quanto riportato da Mrs. Lovett, Lucy impazzì dal dolore per via delle orribili azioni del giudice, finendo in strada a mendicare. Dopo questo ulteriore colpo, Sweeney si vendicò anche di Mrs. Lovett, scaraventandola nel forno delle torte. Sarà Toby, giovane assistente di una delle vittime di Sweeney, poi accolto da Mrs. Lovett, a porre fine al massacro. Il film termina quindi con l'immagine dei due vecchi amanti, uniti dal sangue che

[309] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 112.
[310] *Ivi*, pp 113, 114.

cade dalla gola di Sweeney sul volto di Lucy, quasi in un ultimo e disperato abbraccio.[311]
Sweeney Todd è di fatto una persona normale che viene forzata a diventare un outsider, costretta da una società immorale. Il protagonista è quindi un diverso prodotto da un mondo corrotto, vittima di un potere che schiaccia i più deboli.[312] Una volta intrapresa questa trasformazione, però, il barbiere non ha alcuna volontà di tornare alla sua vecchia condizione. Ciò che ha passato lo ha cambiato profondamente, lasciando il posto solo al desiderio di vendetta. Il barbiere quindi ricopre volontariamente il ruolo di outsider, volendosi ribellare a tutti coloro che hanno distrutto la sua vita. Sintomo della sua attitudine nei confronti della società londinese è sicuramente la canzone *No place like London*. In essa, il barbiere descrive Londra al giovane compagno Anthony Hope. Sweeney la rappresenta come un buco oscuro in cui risiedono solo vermi. Un luogo in cui la bellezza diventa sporcizia e avidità, capeggiato dall'élite privilegiata, che prende in giro i poveracci che vi abitano all'interno.[313]
Il modo con cui il barbiere si vuole vendicare di tutte le ingiustizie risulta quello uccidere chiunque passi nel suo negozio. Il fatto che l'uomo si faccia artefice della dipartita delle persone può farci ricordare lo psicopompo. Come già descritto in precedenza, questa figura

Sweeney taglia la barba al giudice Turpin

[311] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 114.
[312] G. Muratore, *op. cit.*, p. 37.
[313] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 112.

Lucy e la piccola Johanna

liminare può essere ricondotta alla natura del trickster. Il tema della morte è infatti sentito profondamente da Sweeney, che la reputa come unica possibilità di rivalsa nei confronti del mondo. La morte rappresenta inoltre l'unico finale possibile alla sua storia: al contrario delle fantasie di Mr. Lovett, un epilogo positivo risulta per lui inconcepibile.

Preso dalla volontà di vendicarsi, la psiche di Sweeney cade sempre più nell'oblio, lasciandosi andare alla follia omicida. Follia fomentata sempre più da Mrs. Lovett, che vuole Sweeney tutto per sé per creare la sua famiglia ideale. Sono però Lucy e Johanna a rappresentare il reale interesse affettivo di Sweeney. Anche in questo film infatti, il tema della donna amata risulta prominente. Entrambe le donne rivestono tale ruolo, rientrando nella tipica rappresentazione angelicata: bionda e dalla carnagione candida (soprattutto Johanna, che ricorda da vicino Katrina Van Tassel). Le vicende del film si innescano con l'amore tra Lucy e Benjamin, insieme alle interferenze del giudice Turin, invaghito della donna. Nel suo proseguo vediamo invece la nascita dell'amore tra Johanna e Anthony Hope, che nel musical originale termina la vicenda. Al contrario, nel film il destino dei due innamorati è incerto, volendo Burton concentrarsi soprattutto sulla tragica conclusione della storia del barbiere.[314]

Analizzando il personaggio di Sweeney Todd è possibile creare un parallelo con un altro outsider, Edward mani di forbice. Entrambi sono degli artisti nel taglio dei capelli e in un

[314] L. Lardieri, *op. cit.*, pp 115, 116.

certo senso le loro mani sono delle lame: per Sweeney, infatti, il rasoio rappresenta una parte di sé ("At last! My arm is complete again!"). Entrambi sono stati inoltre resi incompleti da due figure che esercitano su di loro una certa autorità: l'inventore per Edward, mentre per Sweeney il giudice Turpin. I due sono però appartenenti a due stadi diversi dell'evoluzione dell'outsider. È possibile quindi vedere come, partendo da premesse simili, il barbiere venga rappresentato come una versione più matura del giovane Edward. L'uomo è dilaniato dalle ingiustizie che il mondo ha esercitato su di lui. Per via di questi pregressi, Sweeney non presenta i tratti tipicamente associati ai personaggi di Burton: privato di umorismo e sentimentalismi, il barbiere è divenuto un misantropo consumato dall'odio, rappresentando quindi una visione dell'outsider più marcatamente gotica.[315] Sweeney è di fatto l'Edward che non si è ritirato nel suo castello, ma è rimasto nel mondo esterno, venendo colpito duramente dalla sua crudeltà.

Questo personaggio rappresenta quindi il diverso che volutamente accetta di vestire questo particolare ruolo. Sweeney Todd rappresenta un cambiamento piuttosto importante rispetto ai precedenti outsider: non arriva per restaurare la meraviglia e la fantasia nel mondo, ma per disincantarlo ("We all deserve to die").[316]

[315] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 20.
[316] *Ibidem*.

4.2.3 Alice Kingsleigh in *Alice in Wonderland*

Il personaggio di Alice nasce dalla mente dello scrittore Lewis Carroll, che la pone nel ruolo di protagonista nei romanzi *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1865) e *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò* (1871). Nel corso del tempo Alice è divenuta uno dei personaggi letterari più conosciuti al mondo. Tra i tanti adattamenti della sua storia, il film *Alice in Wonderland* viene diretto da Tim Burton e distribuito nel 2010. La lettura che Burton fa di tale personaggio si discosta però da quella tradizionale: il regista infatti ci presenta un'Alice non più bambina, ormai diciannovenne. Le vicende del film infatti si svolgono anni dopo le avventure riportate nel romanzo, ricordate da Alice come dei semplici sogni.[317] Incontriamo quindi la ragazza in un momento particolare della sua vita. La giovane ha da poco perso il padre, sua figura genitoriale di riferimento. Rimane quindi con una madre che non comprende la sua indole avventurosa e stravagante. La donna vorrebbe infatti che Alice si attenesse alle regole della società dell'Inghilterra vittoriana. Quando il nobile Hamish Ascot, figlio del vecchio socio del padre, le chiede la mano durante una festa, Alice si rifiuta di rispondere e preferisce scappare. È qui che rivede il Bianconiglio, il quale la riporta di fatto nel Paese delle Meraviglie. La ragazza verrà quindi a conoscenza del Sottomondo, vero nome del luogo, avendo da piccola percepito il nome erroneamente (non *Wonderland* ma

Alice ritorna nel Paese delle Meraviglie

[317] I. Nathan, *op. cit.*, 146.

Underland).[318] Non ancora in grado di ricordare precisamente gli eventi passati, Alice scopre che gli abitanti del Sottomondo sono alla mercé della Regina Rossa. Dopo aver recuperato la memoria e aver dato prova di sé, Alice riuscirà a sconfiggere la sovrana, riportando al trono la Regina Bianca.

Alice è un *outsider* in ben due occasioni. La ragazza è considerata bizzarra dai membri della società vittoriana, ma allo stesso tempo è considerata un'esterna anche nel Paese delle Meraviglie. Nella sua storia, i temi legati alla figura del trickster abbondano, soprattutto quello della liminalità. Alice rappresenta una giovane che sta per attraversare un momento particolare della sua vita: il passaggio dall'età infantile a quella adulta. In questa stadio liminare, Alice non è più una bambina, ma non è ancora del tutto pronta al viaggio verso la maturità. Lo si può notare nel momento in cui, alla festa, la giovane preferisce fuggire dalla proposta di matrimonio di Hamish, riservandosi di dare una risposta precisa. Finirà quindi per passare una tante soglie che il film ci propone: quella tra il mondo normale e il Paese delle Meraviglie, concretizzata dalla tana del Bianconiglio. Molte sono le soglie che Alice dovrà oltrepassare nel Sottomondo, utilizzando metodi degni della figura del trickster (come ingrandirsi o rimpicciolirsi). Anche i personaggi che risiedono nel Sottomondo risuonano bene con l'archetipo del trickster. Fiori con volti umani, animali parlanti e carte umanoidi sono creature a metà tra la realtà e la fantasia. Tre di questi personaggi però emergono. Dall'apparenza ai modi di fare, il Cappellaio Matto è sicuramente un briccone divino, complice della rivolta sovversiva di Alice.[319] Troviamo poi lo Stregatto, un felino magico che lascia spesso intendere di sapere di più di quanto non voglia dire. Abbiamo poi il Brucalifo, che tratta invece la tematica dell'evoluzione e della crescita. Passando dalla forma del bruco a quella di farfalla al termine del film, il Brucalifo simboleggia di fatto la maturazione del personaggio di Alice.

Nel Paese delle Meraviglie, Alice ha la necessità di dimostrare il proprio valore, in modo da realizzare una profezia. In questa situazione, la giovane acquisisce un ruolo simile a quello di altri personaggi delle storie di Burton. Come nel caso di Edward mani di forbice o di Batman, anche Alice arriva nel Sottomondo con l'obiettivo di rinnovarlo e donargli nuovo vigore.[320] Il suo è quindi il ruolo tipico del trickster: la ragazza mette in discussione la realtà circostante per poi crearne una nuova. Nella storia avviene quindi una duplice liberazione. dopo aver

[318] I. Nathan, *op. cit.*, 148.
[319] G. Muratore, *op. cit.*, p. 38.
[320] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 21.

sconfitto il mostro Ciciarampa e aver salvato il Sottomondo, Alice torna alla sua realtà con confidenza e maturità. È solo dopo il viaggio nel Sottomondo che acquisirà il coraggio di non seguire le indicazioni che la madre o la società le impongono. Così facendo, Alice rifiuta di sposare il nobile e propone di mettersi in affari lei stessa con il vecchio socio del padre. Dopo il passaggio al mondo degli adulti, Alice affronta la madre, la proposta di matrimonio e tutte le aspettative che in precedenza la opprimevano. In questo modo, la giovane decide di proseguire per la sua strada. Invece che rimanere ancorata al passato, Alice decide di onorare il padre e prendere il suo posto. La ragazza si rivela quindi un outsider estremamente positivo. Accetta infatti il cambiamento e la morte del genitore, unico modo per superare il momento di passaggio e rendersi disponibile a vivere una vita propria.[321]

4.2.4 La famiglia Collins in *Dark Shadows*

Il film *Dark Shadows* prende le mosse dalla serie tv degli anni '70 dal medesimo titolo, creata da Dan Curtis. Burton venne coinvolto nel progetto di un adattamento della serie da Johnny Depp, appassionato del programma televisivo, soprattutto del vampiro Barnabas Collins.[322] Nel film scopriamo che Barnabas fa parte di una famiglia aristocratica inglese che si sposta nel nuovo mondo. Insediatisi nel Maine, i Collins crearono un'impresa specializzata nella pesca e nel confezionamento di pesce in scatola. Così facendo la famiglia darà origine alla città di Collinsport, costruendo inoltre Collinswood, la loro dimora. Successivamente Barnabas viene sedotto da Angelique, una delle domestiche della casa, per poi infine rifiutarla. Invaghitosi di Josette, Barnabas è pronto a stare con lei. Angelique però, rivelatasi una strega, uccide sia i genitori di Barnabas che la giovane. L'uomo viene quindi tramutato in un vampiro, per poi essere confinato dentro una bara e seppellito dagli abitanti di Collinsport, istigati dalla fattucchiera.
Il protagonista riuscirà ad uscire dalla sua bara solamente duecento anni dopo, trovato da un gruppo di operai durante alcuni lavori. Si recherà così a Collinswood, dove apprenderà del passaggio del tempo e delle condizioni attuali della famiglia. I Collins sono lontani dallo sfarzo di un tempo, e i successi commerciali sono solo un lontano ricordo. Barnabas decide così di rimboccarsi le maniche e riportare lustro al nome della famiglia. Scoprirà così che Collinsport è finita nelle mani di Angelique, che controlla contemporaneamente tutto il mercato del pesce con la sua impresa.

[321] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 21.
[322] I. Nathan, *op. cit.*, 156.

In *Dark Shadows*, assistiamo al cambiamento di prospettiva del diverso. La normalità che conosce Barnabas è infatti quella della sua epoca, della stregoneria e del vampirismo, cose che risulterebbero anormali per le altre persone. L'uomo si dimostra quindi un outsider su più livelli. Egli è in bilico tra il bene, (facendo tornare i Collins alla loro gloria passata) e il male, cioè l'esercizio delle pratiche vampiresche.[323] Barnabas è anche però un uomo al di fuori del proprio tempo. Per il vampiro, il mondo dell'America degli anni '70 in cui si risveglia è strano e fantastico. Ciò che è normale per gli altri personaggi del film è qualcosa di strabiliante per lui, lontano dalla sua più fervida immaginazione.[324]

In questo contesto, il vampiro cerca di restaurare la posizione privilegiata della sua famiglia, persa ormai nel corso negli anni a causa della sua antica nemica. L'importanza delle figure genitoriali per Barnabas risiede negli insegnamenti del padre. È stato il genitore infatti ad educare il figlio al valore della famiglia, principio in cui il vampiro crede profondamente. È proprio per via della mancanza di rispetto a tale valore che il giovane Barnabas vede la sua vita cambiare per sempre. Tutta la vicenda sembra infatti nascere dalla relazione prematrimoniale avuta con Angelique.[325] Il tema dell'amore entra quindi in gioco come fattore

Angelique Bouchard

[323] G. Muratore, *op. cit.*, p. 39.
[324] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 23.
[325] *Ivi*, p. 22.

La famiglia Collins (da sinistra: Victoria Winters, Elizabeth, il tuttofare Willie Loomis, Barnabas, Carolyn, Roger e David)

destabilizzante. La strega rimarrà infatti tormentata dal desiderio di possedere Barnabas tutto per sé, portandola quindi a maledire l'intera famiglia. L'immagine dell'innamorata torna quindi anche in questo caso. Ci sono infatti due personaggi che rientrano in questa descrizione. Inizialmente è Angelique a ricoprire questo ruolo, venendo poi sostituita dalla vera donna amata, Josette. Importante è notare i capelli delle donne: Angelique ha infatti una chioma corvina, mentre Josette si presenta bionda. La strega cambia poi aspetto nel proseguire della storia; durante il film infatti, Angelique assume le sue sembianze tipiche dell'innamorata di Burton. In questo modo, Angelique dimostra l'intenzione di ricoprire questo tipo di ruolo al ritorno di Barnabas. Questo però si dimostra solo un inganno: la strega non è la vera donna amata, che invece continua a rimanere Josette, reincarnata nel personaggio di Victoria. Il giovane Barnabas viene quindi punito per la stoltezza dimostrata, non avendo seguito i valori familiari. È per questo che, dopo essere tornato, l'uomo si reca subito alla sua vecchia dimora. Dopo il suo esilio forzato, il vampiro vorrà riparare a quanto successo, prendendosi l'incarico di riportare i Collins al loro antico splendore.

Barnabas non è però il solo outsider del film: ogni singolo membro della famiglia Collins può essere considerato un outsider. Elizabeth è la capofamiglia che cerca di portare avanti quel

poco che rimane dell'impresa familiare. La ribelle figlia Carolyn, oltre a essere nel mezzo della fase adolescenziale, si rivela essere un lupo mannaro. Roger Collins, fratello di Elizabeth, non è particolarmente interessato né agli affari di famiglia, né a suo figlio David. Nonostante la morte della moglie in mare, l'uomo sembra non avere alcuna preoccupazione nel passare il proprio tempo con altre donne. Dopo averlo scoperto, Barnabas gli da la possibilità di rimanere a Collinswood ed essere un padre esemplare per David, oppure partire con una somma di denaro e non tornare più. Con grande dispiacere di David, già traumatizzato dalla morte della madre (che continua a vedere sotto forma di fantasma) il padre decide di andarsene. Come il bambino, anche la governante Victoria Winters è capace di vedere i fantasmi, in questo caso quello di Josette. È per questo motivo che i suoi genitori decisero di rinchiuderla in un manicomio. Posto da cui la ragazza fugge, in modo da crearsi una nuova vita.

Nonostante le loro condizioni, tutti i personaggi sembrano trovare nella famiglia un punto comune, un luogo in cui possono essere accettati. L'unica eccezione risulta essere Roger, che, proprio per averla disonorata, viene cacciato da Barnabas.[326] Proprio in questo è possibile vedere quanto sia importante la famiglia per Barnabas. In altre scene del film, (nonostante lo faccia solamente quando è strettamente necessario) il vampiro riesce a sporcarsi le mani e ad uccidere altre persone. In questo caso, però, L'uomo da la possibilità a Roger di scappare. Nonostante il suo comportamento, anche lui è parte dei Collins.

[326] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 22.

4.2.5 Jake Portman in *Miss Peregrine – La casa dei bambini speciali*

In una delle pellicole più recenti del regista possiamo fare la conoscenza di Jake Portman. Jake vive una vita relativamente tranquilla, seppur non soddisfacente. Lo incontriamo infatti al supermercato dove lavora, incapace di entrare in relazione con i suoi coetanei, soprattutto con le ragazze. Il giovane ha passato molto tempo della sua infanzia col nonno, il quale gli raccontava aneddoti fantastici sulla sua vita. Il personaggio del nonno di Jake è reminiscente di un altro outsider burtoniano. Similmente a Ed Bloom, infatti, il nonno racconta storie favolose e strabilianti. Il rapporto col figlio rispecchia però quello che sarebbe successo se Will non si fosse riconciliato con Ed. Il padre di Jake è infatti convinto che il nonno raccontasse solo fandonie. Contrariamente al genitore, Jake ha molta fiducia in lui, credendo fermamente nelle sue storie. Dopo averlo trovato morto, Jake viene spinto dalla sua psicologa a fare un viaggio. Accompagnato dal padre, il giovane visiterà l'isola in cui il nonno avrebbe passato la sua infanzia, all'interno di un particolare istituto. Così facendo, il ragazzo spera di trovare qualcosa che avrebbe giustificato la sua morte. Inizialmente deluso, Jake incontra alcuni bambini particolari, che lo fanno entrare nel luogo in cui suo nonno è realmente cresciuto. Il giovane verrà quindi a conoscenza dei Peculiari e di Miss Peregrine, una donna che con le sue abilità li protegge.[327]

Anche nel personaggio di Jake possiamo ben notare una componente autobiografia di Burton, con l'incapacità di costruire serie relazioni con i suoi coetanei. In questo caso, il giovane potrebbe rientrare nel primo stadio degli outsider burtoniani, quello dei reclusi. Il protagonista infatti si sente lontano dagli altri giovani, non riuscendo a trovare un terreno comune con loro. Il fatto che Jake vada in terapia dopo l'aggressione al nonno peggiora ulteriormente la situazione. La sua condizione di outsider verrà sottolineata nuovamente anche all'arrivo nell'isola di Cairnholm. Come accade a casa, infatti, anche i ragazzi dell'isola non hanno intenzione di rimanere in sua compagnia, se non dietro compenso. La situazione cambia però durante il film: una volta scoperto il mondo dei peculiari, è lo stesso Jake a voler entrare a farne parte. Il ragazzo dimostra quindi di voler essere diverso, diventando così un personaggio del secondo stadio. Scopre infatti di aver ereditato dal nonno il suo particolare potere: quello di vedere le creature chiamate Vacui, mostri che necessitano degli occhi dei giovani Peculiari.

[327] I. Nathan, *op. cit.*, 168.

Per il ragazzo, essere diverso diventa motivo di orgoglio, trovando finalmente una realtà in cui si sente a suo agio. Anche in questo film, la figura della donna torna ad avere una grande importanza. Come già visto, Miss Peregrine ricopre il ruolo della madre amorevole nei confronti dei giovani sotto la sua tutela. Jake avrà inoltre modo di trovare l'amore tanto agognato. La figura della donna innamorata torna, rappresentata dal personaggio di Emma (anche in questo caso bionda e di carnagione chiara). Sarà per lei che, verso la fine del film, Jake farà il giro del mondo. La locazione dei Peculiari cambia infatti nel corso del tempo, e Jake farà di tutto per ritrovarla. È proprio sul finale che possiamo vedere la crescita del personaggio. Tramite le sue mille avvenuture (che hanno il sapore delle storie di Ed Bloom), il personaggio è stato in grado di maturare ed infine ritrovare la donna che ama. Jake è quindi un outsider che finalmente riesce a trovare un luogo in cui si sente accettato.

Gli outsider di Tim Burton hanno quindi avuto modo di svilupparsi e crescere nel corso del tempo. Da personaggi emarginati e chiusi in sé stessi sono riusciti a fare della diversità la loro arma più importante, trovando un posto nel mondo assieme ad altri diversi. Nel prossimo capitolo si cercherà di comprendere meglio questo tipo di mondo. Verranno analizzati quindi il contesti in cui questi emarginati entrano in gioco e come essi riescano a modificare lo status quo di quelle realtà.

Capitolo 5

La normalità e il mondo circostante

5.1 Come Burton definisce le realtà dei personaggi

5.1.1 La normalità

Fino ad ora si è riflettuto sui personaggi di Burton e di come essi siano diversi dalla realtà attorno a loro. Si cercherà ora di analizzare come il regista identifica proprio questa realtà. Il mondo in cui agiscono queste figure è importante tanto quanto i personaggi stessi. Lo status di outsider deriva infatti dalla relazione che essi instaurano con ciò che li circonda.
Secondo la definizione proposta dal vocabolario Treccani, la normalità si può considerare come "[...] Carattere, condizione di ciò che è o si ritiene normale, cioè regolare e consueto, non eccezionale o casuale o patologico, con riferimento sia al modo di vivere, di agire, o allo stato di salute fisica o psichica, di un individuo, sia a manifestazioni e avvenimenti del mondo fisico, sia a situazioni (politiche, sociali, ecc.) più generali [...]".[328] "Normale" quindi è tutto ciò che rientra nella norma e nella consuetudine. Questo concetto viene spesso sottolineato da Burton, portandolo di fatto a conseguenze estreme. La realtà è infatti caratterizzata da una normalità quasi esasperata. Gli abitanti di questi contesti dimostrano una tensione quasi utopica, alla ricerca di una normalità perfetta.[329] Burton evidenzia però quanto il conseguimento di tali risultati sia impossibile. È proprio questa impossibilità a smascherare l'ipocrisia di coloro che perseguono questo ideale. Il cineasta mette quindi in risalto una falsità dilagante, celata dal perbenismo delle persone. In questo contesto, la normalità assume le forme ben più pericolose dell'omologazione e del conformismo. Nella visione del regista, le regole imposte da una società conformista sono norme da abbattere.[330] Sono precetti pericolosi, che mettono in serio pericolo l'individualità e la creatività del singolo. È in questo contesto che emergono gli outsider. Essi sono il veicolo attraverso il quale criticare tale conformismo, essendo gli unici in grado di vedere oltre le apparenze. È tramite questi ultimi

[328] Enciclopedia Treccani, *Normalità,* http://www.treccani.it/vocabolario/normalita/, aprile 2019.
[329] G. Muratore, *op. cit.*, p. 31.
[330] *Ivi*, p. 32.

che Burton vede l'unica possibilità di salvezza. I diversi rappresentano l'occasione per tutti di liberarsi dall'omologazione.

Questa sorta di rivoluzione sembra provenire soprattutto dal basso. Coloro che si proclamano eroi, che si ergono sopra le masse, sono spesso condannati alla sconfitta. Un esempio di questo lo troviamo in Jim, presente in *Edward Mani di Forbice*. Jim è lo stereotipo del ragazzo che piace alle teenager, di bell'aspetto e senza regole. Il giovane però finisce per assumere sfumature più inquietanti, volendosi liberare di Edward, suo rivale in amore. Oppure il soldato Billy Norris in *Mars Attacks!*: osannato per essere entrato nell'esercito, viene liquidato dai marziani con un raggio della morte.[331] Questi personaggi vengono quindi messi in ridicolo dal regista. Burton vuole mostrare quanto la loro posizione sia in realtà effimera. Questo particolare trattamento dei personaggi "di successo" sembra essere una specie di rivolta, oltre che una vendetta. Il regista ha sempre visto con sospetto queste figure: i vari "Jim" che frequentavano la sua scuola erano ragazzi popolari e ben voluti. È proprio di questo che Burton non si capacita. Nonostante il loro comportamento da spacconi, questi giovani erano visti come eroi, mentre le ragazze cadevano ai loro piedi.[332] In realtà non si tratta semplicemente di bulli: chiunque assuma un certo potere per approfittare degli altri viene preso di mira dal cineasta. Così facendo, questi particolari personaggi vengono inseriti in vari ambiti. Basti pensare al giovane Brom, rivale in amore di Ichabod Crane: nonostante il suo coraggio, il ragazzo viene fatto fuori rapidamente dal cavaliere senza testa. Oppure l'impresario di Las Vegas, avido di denaro, che viene ucciso a sua volta dai marziani.

L'immagine del personaggio di successo nei film di Burton è quindi vista in maniera negativa. Queste figure vengono messe al bando e il loro successo tende a spegnersi molto rapidamente. Essi sono infatti parte integrante della realtà che Burton si propone di cambiare. I veri protagonisti sono quindi coloro che si ritrovano ai margini. Il fratello di Billy Norris, Richie, è considerato dalla famiglia un buono a nulla. L'unica che crede in lui è la nonna, una signora anziana rinchiusa in un ospizio. Sarà però Richie a trionfare, scoprendo un'inaspettata arma contro gli invasori.

[331] G. Muratore, op. cit., p. 32.
[332] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, pp 135, 136.

5.2 Esempi di normalità burtoniana

5.2.1 Il sobborgo americano

Uno dei contesti in cui Burton torna più spesso risulta essere un luogo a lui molto vicino. Il sobborgo americano è infatti l'ambiente dove il cineasta stesso è nato e cresciuto. Un contesto a cui non sentiva di appartenere, come si ha avuto modo di vedere. Il regista ha fissato nella mente tutte le sue caratteristiche più tipiche, ingigantendole ulteriormente. Burton è tornato più volte sulla tematica del sobborgo americano stereotipato. È proprio qui che prendono luogo i suoi primi lavori, come testimonia *Frankenweenie*. Il sobborgo viene descritto come un contesto dove il conformismo regna sovrano. È un luogo in cui manca qualsiasi senso della storia o della cultura. Tutti hanno ruoli ben precisi e ogni cosa è esattamente programmata. I suoi abitanti non dimostrano alcuna emozione o radicamento alle cose.[333]

La situazione cambia però nel momento in cui accade qualcosa di inconsueto. Spesso a verificarsi è un evento non immediatamente comprensibile. Per via di questa sua natura, il fatto rischia di mettere in pericolo tutto il sistema. Di fronte a qualcosa che non si conosce, la prima reazione che si ottiene è la paura. Un'emozione che oscura inevitabilmente il giudizio delle persone, finendo per prende il sopravvento. Così facendo, nel migliore dei casi tutta la comunità si riunisce per stigmatizzare ciò che non comprende. Nel peggiore, invece, assistiamo ad una vera e propria caccia alle streghe. È quello che avviene in *Frankenweenie*: per paura del cane Sparky, la folla del vicinato decide di inseguirlo e cacciarlo.

I vicini parlano con i signori Frankenstein

La folla incendia il mulino

[333] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 61.

Gli uomini del sobborgo partono per il lavoro in città

L'esempio più importante della tematica lo troviamo nel film *Edward Mani di forbice*. Il film prende luogo infatti in una tipica zona residenziale americana, portata all'esasperazione nelle sue caratteristiche. Similmente a *Frankenweenie*, il sobborgo è un posto blando e noioso. Il luogo è caratterizzato da edifici tutti uguali, differenziati da semplici tinte pastello. I residenti sono riuniti in tipiche famiglie nucleari americane. Le persone sono tutte uguali, oltre ad essere parte integrante del luogo. Lo si può notare dai colori dei loro vestiti, che richiamano quelli delle costruzioni del sobborgo. Le donne sono soprattutto casalinghe e rimangono in casa per la maggior parte della giornata. I mariti invece, dopo la colazione, partono per lavorare in città. Ritornano solo la sera, per poi ricominciare da capo tutto il ciclo. Questa routine è ben rappresentata all'interno del film, in cui viene mostrata la giornata media della popolazione. I mariti escono di casa per andare a lavoro con le proprie macchie simultaneamente, ritornando a casa allo stesso modo. Questa sequenza del film rende bene l'idea dell'omologazione a cui le persone del sobborgo sono soggette.

A simbolizzare la situazione complessiva sono le siepi. Caratterizzate tutte dalla stessa forma, sono anch'esse influenzate dal conformismo imperante. In questo caso, le siepi vengono utilizzate meramente come confini tra un'abitazione e l'altra. È solo con l'arrivo di Edward che

le piante incominciano ad ottenere varie forme. Le siepi sono quindi la rappresentazione visiva di ciò che la creatività di Edward sta apportando al sobborgo. Tramite la sua arte, il giovane ha infatti la capacità di infondere libertà, individualità e vivacità.[334]

La vita del vicinato però non è idilliaca come può apparire. Sotto la quotidianità delle vite delle famiglie si possono intravedere alcune imperfezioni. Sono di fatto crepe nella perfezione perseguita, che emergono inevitabilmente. Le casalinghe infatti passano il tempo della loro giornata in chiacchiere e pettegolezzi. La signora Joyce tradisce il marito ripetutamente, cosa che cercherà di fare anche con Edward. I mariti sono di fatto quasi sempre assenti. Per la maggior parte, le persone sono superficiali e badano solo all'aspetto esteriore. Non a caso, la signora Peg (una delle poche donne lavoratrici) è una rappresentante di prodotti cosmetici. Con l'arrivo di Edward le cose cambiano. Ad accorgersi dell'arrivo del giovane sono proprio le casalinghe, che fanno circolare subito la notizia del nuovo arrivato. Così facendo incominciano i vari tentativi di uniformare Edward agli standard del sobborgo. Il ragazzo viene vestito dalla signora Peg con normali abiti del marito. Tramite i suoi prodotti, la donna prova a coprire il pallore e le cicatrici di Edward, anche se con scarsi risultati. Quasi forzati dal vicinato, i Boggs organizzano un barbecue per presentare Edward alla comunità. Il barbecue rappresenta di fatto una sorta di rito: in questo modo, il vicinato accoglie ufficialmente il giovane al suo interno. Anche le sue abilità vengono incasellate in maniera precisa dagli abitanti del sobborgo. Una volta scoperto il suo talento con le forbici, Edward verrà sfruttato prima come giardiniere, poi come parrucchiere.

Anche se dubbioso, tutto il sobborgo è disposto ad ammettere il ragazzo. Le uniche eccezione sono rappresentate dal personaggio di Esmeralda e quello di Jim. La donna, una fanatica religiosa, vede Edward come un'opera del diavolo. Esmeralda decide di giudicarlo a priori come qualcosa di estraneo e per questo pericoloso. Jim, invece, è impaurito dal legame che si sta venendo a creare tra Kim ed Edward. Il ragazzo decide quindi di incastrare il suo rivale in amore in una rapina. Approfitta quindi dell'indole buona e della volontà di Edward di rendersi al servizio della sua amata. Da questo punto in poi, i sospetti di tutto il vicinato incominciano a rafforzarsi nei confronti del protagonista. Esmeralda ottiene il consenso del resto del sobborgo. La stessa signora Joyce, dopo essere stata rifiutata da Edward, addita il ragazzo come un mostro.

[334] J. A. Weinstock, *op. cit.*, p. 9.

Il giovane viene quindi rifiutato dal vicinato, che diventa di fatto una folla inferocita. Gli abitanti del sobborgo finiscono quindi per cacciare il povero Edward, che decide di tornare alla vita precedente. In questo caso, le persone rifiutano il “mostro” e, con esso, la volontà di creare qualcosa di nuovo. Per via della loro superficialità, gli abitanti perdono così la possibilità di venir liberati dalla loro condizione.

5.2.2 Il villaggio di Sleepy Hollow

Nell'adattamento del racconto di Washington Irving, Ichabod Crane viene inviato nel villaggio di Sleepy Hollow, dove accadono particolari delitti. Gli abitanti del villaggio muoiono uno dopo l'altro per mano di un misterioso assassino. Secondo i suoi superiori, Ichabod potrà dimostrare la bontà dei suoi metodi scientifici. La loro speranza è però un'altra. La presenza di Ichabod è infatti ormai scomoda. Più volte l'investigatore si è dimostrato contrario ai primitivi metodi delle forze dell'ordine. Il borgomastro decide quindi di inviare il giovane non tanto per testare le sue abilità, quanto per liberarsene definitivamente.
Nonostante sia un po' titubante, Ichabod si reca al villaggio di Sleepy Hollow. Quello che trova è un luogo nel quale i forestieri non sono bene accetti. Il rifiuto nei confronti degli estranei è ben evidente nella scena del suo arrivo. Alla vista del giovane, i residenti sbarrano le imposte delle loro case, simbolizzando la chiusura nei suoi confronti. Gli abitanti del villaggio sono semplici contadini, le cui vite sono oscurate da una visione puritana e superstiziosa di ciò che li circonda. La normalità in questo caso è una comune visione ottusa della realtà, costituita da una fede cieca e dalla paura di ciò che non si conosce.
Gli unici ad avere le redini del potere sono solo quattro prominenti figure
del villaggio: un notaio, uno sceriffo, un religioso e un dottore. Essi rappresentano di fatto l'organo che decide le sorti dell'intero paese. I notabili però, al di là dei ruoli che ricoprono, sono tutti corrotti o colpevoli in qualche misura. Tutti quanti sono infatti coinvolti in una cospirazione che va a colpire l'intera cittadina. Ichabod sarà l'unico che riuscirà ad andare oltre la paura del cavaliere, scoprendo tale cospirazione. Lady Van Tassel è la donna al centro del complotto: è lei che ordina al cavaliere senza testa di uccidere gli abitanti del villaggio. Lo scopo della donna è infatti quello di vendicarsi sia dei Van Garrett che dei Van Tassel, che hanno sfrattato la sua famiglia tempo addietro.

Il villaggio di Sleepy Hollow

Similmente a quello che accade nei sobborghi americani, anche in Sleepy Hollow avvengono eventi che rompono la tranquillità del villaggio. In questo caso, presi dalla paura e dalla superstizione, gli abitanti si coalizzano nel dare la colpa ad un evento esterno al paesino. Il cavaliere diventa quindi l'unico colpevole degli avvenimenti. Come accade in altri film, è l'intervento di un esterno che riesce a risolvere l'enigma e a liberare il villaggio. In questo caso, l'estraneo è rappresentato da un investigatore in senso moderno. Ichabod infatti utilizza la propria mente e le nuove tecniche scientifiche per comprendere la situazione. Così facendo, il villaggio diventa il simbolo della superstizione e dell'ignoranza, comprendendo tutti i suoi abitanti. [335] La paura di ciò che non si conosce porta l'intero paese a cercare risposte nella scaramanzia e nella religione più cieca. Senza l'intervento di Ichabod, Sleepy Hollow sarebbe rimasta intrappolata nella paura del sovrannaturale. In questo contesto, Ichabod rappresenta il pensiero logico ed il sapere scientifico. Sono questi strumenti che danno la possibilità di risolvere i misteri in modo giusto e corretto, al contrario dei metodi della polizia.

Durante il film, Ichabod è costretto ad accettare l'esistenza del sovrannaturale. Questo mina in parte la sua visione razionale e scientifica della realtà. Nonostante ciò, è grazie alla sua mente

[335] G. Muratore, *op. cit.*, p. 36.

logica che riesce ad individuare il reale colpevole di tutta la vicenda. Sia Sleepy Hollow che la polizia rappresentano quindi una visione della realtà ormai retrograda e semplificata. Queste due realtà non sono più al passo con le nuove visioni della modernità, incorporate da Ichabod Crane. L'esperienza non è stata però vana per il protagonista. Il giovane ha appreso infatti che non sempre la razionalità può spiegare tutto ciò che ci si para davanti. La consapevolezza di non poter comprendere tutto è ciò che riesce dissipare la paura del giovane.[336]

5.2.3 Gli Stati Uniti e il mondo dello spettacolo

Una particolare visione della realtà è quella che appare invece nel film *Mars Attacks!*. La pellicola fantascientifica nasce da una serie di carte collezionabili.[337] Queste figurine rappresentano la caotica invasione della Terra da parte di una razza aliena. Le figurine sono caratterizzate da un fascino anarchico e da un umorismo piuttosto cruento. I marziani infatti si prendono gioco dei terrestri nei modi più fantasiosi e truculenti.[338] L'anarchia insita in queste carte è condivisa dallo stesso regista durante l'ideazione del film. In questo modo, Burton trova la connessione necessaria per legarsi al soggetto trattato.[339]

Nella storia, i marziani incominciano a palesarsi sulla terra tramite alcune trasmissioni in televisione. Il presidente degli Stati Uniti, Jim Dale, decide di accogliere pacificamente gli alieni in Nevada. L'evento viene reso pubblico in tutto il mondo, e una delegazione viene creata per accogliere gli extraterrestri. I marziani però rivelano di avere intenzioni bellicose. Uccidono infatti tutti quelli che si mettono sulla loro strada. Dopo il fallito tentativo di infiltrarsi nella Casa Bianca, i marziani incominciano la vera e propria invasione. Sulla Terra compaiono quindi navi e robot per eliminare gli abitanti del pianeta. Un barlume di speranza arriva però con Richie Norris. Il giovane scopre per caso che la musica country riesce a far esplodere la testa degli invasori. Irradiando la musica ovunque, i marziani vengono rapidamente sconfitti, e la razza umana riesce vincere sugli alieni.

Mars Attacks! è il film dove Burton da sfogo a tutta la sua critica nei confronti della normalità, rappresentata qui dalla superficiale società americana. Volutamente satirico, il

[336] L. Lardieri, *op. cit.*, p. 91.
[337] *Ivi*, p. 46.
[338] I. Nathan, *op. cit.*, p. 100.
[339] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 105.

Il presidente Jim Dale

lungometraggio se ne prende gioco apertamente: dal tipico patriottismo alle figure degli eroi tanto amati. [340] Esempio lampante della critica allo stato americano è sicuramente la figura del presidente. Jim Dale è un uomo con molti ideali, ma a cui interessa soprattutto il voto dei cittadini. Jack Nicholson interpreta contemporaneamente sia Jim Dale che un losco imprenditore di Las Vegas. Questa scelta si rivela carica di significato. Il regista accomuna infatti il presidente all'uomo d'affari: entrambi conducono le loro imprese inevitabilmente alla rovina.[341]

Il potere dello stato americano viene poi ridicolizzato diverse volte. Il presidente nega spesso la realtà dei fatti. Pensa infatti che il risultato del primo contatto sia stato un equivoco, per poi cercare di evitare il conflitto fino all'ultimo. Ogni tentativo di contrattacco risulta vano. Perfino una testata nucleare viene rapidamente neutralizzata: tramite un buffo strumento, l'energia dall'arma viene trasformata in un palloncino a elio. Dopo essersi infiltrati nel bunker del presidente, gli alieni riducono il generale Decker alle dimensioni di un insetto, prima di schiacciarlo. Il presidente cerca disperatamente di trovare un accordo con loro, attraverso un accordato appello alla pace. Ciononostante, viene ucciso dal capo dei marziani. Il corpo senza vita del presidente giace quindi al suolo, con la bandiera di Marte che lo trapassa da parte a parte. Di fatto, la morte del presidente riassume in generale il crollo della società americana e tutto ciò che rappresenta.

[340] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 105.
[341] *Ivi*, p. 108.

Mars Attacks! utilizza come ispirazione i film di serie B di fantascienza degli anni '50 e i disaster movies degli anni '70.[342] Elemento caratteristico di questi film è la partecipazione di attori di un certo calibro. I loro personaggi venivano uccisi in tutti i modi possibili, quasi in un gioco al massacro delle celebrità. Anche per il cast di *Mars Attacks!* viene chiamata una serie di attori molto noti. In questo modo, Burton vuole richiamare le stesse sensazioni di quei film.[343] Questo è un altro modo con cui il film ridicolizza la società statunitense. Il regista infatti fa in modo che a bruciare siano gli stessi idoli americani. Così facendo, il cineasta attua la destituzione del potere di tali figure, trasformandole in carne da macello e rendendole ridicole. Questa volontà è ben evidente nel caso dei personaggi di Nathalie Lake (interpretata da Sara Jessica Parker) ed il professor Donald Kessler (interpretato invece da Pierce Brosnan). Nathalie Lake è una famosa conduttrice Tv, del quale il professor Kessler è innamorato. Questi personaggi vengono però rapiti dai marziani, i quali conducono bizzarri esperimenti su entrambi. La testa della conduttrice viene infatti spostata sul corpo del suo chihuahua, mentre la testa del cane ottiene il corpo della donna. Il professor Kessler viene invece vivisezionato e mantenuto in vita artificialmente, con le parti del proprio corpo esposte. È in questa condizione che i due scoprono di amarsi. Il loro amore viene coronato con un bacio tra le due teste. Infine, la nave aliena su cui sono a bordo precipita nell'oceano. Con la loro storia, Burton mette in ridicolo due elementi particolari: da un lato deride due figure di spicco della società; dall'altro prende in giro il classico tema della storia d'amore, tipico di molta produzione hollywoodiana. La furia iconoclasta di Burton però non si limita a questi due personaggi: è infatti la maggior parte del cast a venire uccisa dallo scontro con gli alieni. Tutti i personaggi interpretati sono di fatto delle caricature. Danny de Vito interpreta un giocatore d'azzardo corrotto; Annette Bening è un'alcolizzata nevrotica con tendenze zen; Rod Steiger rappresenta un militare protofascista e anticomunista.[344]

La svolta, come molto spesso accade nei film del regista, avviene grazie all'intervento degli outsider. In questo caso, i diversi sono persone di tutti i giorni, a volte con una vita difficile o deprimente. Abbiamo ad esempio Richie, ragazzo fornaio considerato dalla famiglia un perdente. Ad accompagnare il giovane c'è la nonna, una signora anziana affetta da demenza senile. È proprio il suo amore per la musica country ad essere decisivo per la lotta contro gli

[342] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 106.
[343] T. Burton; M. Salisbury, *op. cit.*, pp 198, 199.
[344] A. De Baecque, *op. cit.*, p. 108.

Il professor Kessler e Nathalie Lake si preparano al loro ultimo bacio

alieni. C'è poi l'ex pugile Byron Williams, che lavora presso un casinò a Las Vegas per riconciliarsi con la famiglia. Sono quindi gli emarginati a combattere fino alla fine e a trovare una soluzione all'invasione aliena. Dopo aver sconfitto i marziani è possibile vedere un nuovo inizio, simboleggiato dalla premiazione degli eroi che hanno sventato l'attacco. Alla cerimonia, l'unica figura che può rappresentare le autorità è la figlia teenager del presidente.
Dopo aver messo al bando tutta la società che li aveva messi in disparte, Burton riconosce l'importanza degli outsider. Sia il fratello di Richie che il datore di lavoro di Byron vengono entrambi uccisi sbrigativamente dagli alieni. In questo modo, il regista delegittima e critica i poteri politici e militari, oltre che tutta la società dei consumi.[345]

[345] A. De Baecque, *op. cit.,* p. 109.

5.2.4 Il mondo dei vivi

Un altro esempio di normalità lo troviamo nella pellicola de *La sposa cadavere*. Il lungometraggio ci propone infatti una realtà opprimente, quasi soffocante, spiegata soprattutto tramite immagini. Illuminanti per capire come Burton intenda qui la normalità sono le prime scene del film.

La pellicola incomincia nella camera da letto del protagonista. La stanza è immersa nel chiaroscuro ed è caratterizzata da colori spenti. Le scale di grigio sono infatti le uniche tinte che vengono utilizzate. L'unica eccezione è rappresentata da una farfalla, ritratta da Victor sul suo quaderno. Seguendo la farfalla, liberata dal giovane, possiamo fare la conoscenza del mondo esterno. Come nella stanza di Victor, anche qui i colori sembrano del tutto spariti. Il grigio e i chiaroscuri sono predominanti in tutto lo scenario. Insieme alle forme gotiche, l'ambiente riesce a trasmettere una situazione generale di disagio e indolenza. Il volo della farfalla ci permette poi di conoscere alcuni abitanti della città. Similmente ai residenti del sobborgo di *Edward Mani di Forbice*, anche qui le persone vengono assimilate allo scenario. Non presentano alcuna traccia di colore, solo scale di grigio; non manifestano particolari emozioni, se non disdegno o rabbia. Molte di queste presentano persino sintomi di alienazione. La prima persona che incontriamo è un uomo intento a spazzare su un marciapiede, davanti a un negozio di orologi.

Victor e la farfalla

I due operai dei Van Dort

Questa sua azione procede in sincronia con il movimento dei pendoli alle sue spalle, quasi come se lui stesso fosse uno di essi. Con lo sguardo fisso a terra, senza una particolare espressione, l'uomo continua a spazzare ripetutamente sullo stesso punto. La farfalla ci da poi la possibilità di vedere altri due uomini. Sono al servizio dell'impresa dei Van Dort e stanno tagliando le teste ad alcuni pesci. La stessa situazione sembra qui ripetersi. Mentre uno pone il pesce sul tavolo da lavoro, l'altro gli tagli la testa e lo sposta in un secchio. Il tutto realizzato con il minimo movimento possibile. Anche questi due personaggi rivelano una certa apatia nel loro sguardo, mentre in maniera lenta, ma continua, portano avanti il loro lavoro. Possiamo ben vedere quindi come in questi personaggi manchi totalmente un barlume di vita. Portano a termine il loro compito senza pensare, quasi come se fossero automi, senza un minimo di interesse. I personaggi di questo mondo sono per la quasi totalità spenti, senza nessuna passione o voglia di vivere. Burton propone quindi una normalità noiosa e sempre uguale a sé stessa. Ironicamente, nel mondo dei vivi sembra quasi che tutto sia deceduto. Le persone comuni hanno lo stesso pallore della morte.[346] Creatività e gioia sono sparite senza lasciare traccia, lasciando il mondo in uno stato di passività e indolenza.

[346] I. Nathan, *op. cit.*, p. 89.

Nonostante questa situazione però, alcuni individui emergono dalla folla. Dopo aver visto due gentiluomini salutarsi con un inchino (identici tra di loro), incontriamo l'antagonista della storia. Lord Barkis è l'unico che in questa scena si differenzia dalle altre persone. Egli infatti cammina tranquillo e sicuro di sé nella piazza della città. L'uomo non si limita ad una vita ripetitiva e noiosa, preferendo imbrogliare gli altri per il suo tornaconto. In lui si riconosce l'altra faccia della normalità di questo mondo, quella dei maliziosi e degli approfittatori. Di fatto, in questa categoria possono rientrare anche i genitori di Victor e Victoria. Interessati solo alla loro posizione sociale o finanziaria, essi non si preoccupano minimamente dei propri figli. Questi ultimi vengono infatti trattati come meri strumenti per raggiungere un certo scopo. Nemmeno tra genitori troviamo un legame sentimentale: i signori Everglot chiariscono bene questo punto, rivelando apertamente di non piacersi.

Gli unici che si allontanano dall'apatia e dalla malizia circostanti sono solamente Victor e Victoria. Non a caso, i due si innamorano immediatamente. Entrambi esprimono alcuni dubbi sul matrimonio organizzato dai genitori, ma questi spariscono appena si incontrano. I giovani riconoscono di essere anime simili, diverse dal resto delle altre persone. Lo si può notare fin da subito: a differenza degli altri, Victor possiede una certa vitalità. Il giovane è nervoso e impacciato, ma è anche animato da curiosità e buoni propositi. Dimostra inoltre di avere alcuni interessi, come la musica e le farfalle. È proprio tramite la musica che Victoria riesce a comprendere l'animo sensibile del giovane. La canzone di Victor è l'unico esempio di musica diegetica nel mondo dei vivi. La musica è infatti simbolo di vitalità, di sentimento e passione, ma è quasi assente tra i mortali. La maggior parte dei vivi è infatti lontana da queste caratteristiche. Similmente alla musica, anche la farfalla assume significati positivi. Nella sequenza iniziale, la farfalla è l'unica traccia di colore che è possibile vedere. Anche qui infatti l'animale rappresenta un simbolo di vivacità e libertà. Non a caso, Lord Barkis scaccia l'insetto con le mani, indice della sua natura maligna. L'importanza della farfalla torna anche alla fine del film. Una volta liberata dai pesi che la opprimono, Emily si trasforma in un insieme di farfalle, che volano libere nella notte.

Come abbiamo già detto in precedenza, il mondo dei vivi è in netto contrasto con quello dei morti. Quest'ultimo è infatti pieno di allegria e spensieratezza. I colori sono vivaci e accattivanti, mentre la festosa musica jazz ne riempie ogni angolo. La concezione della morte come forma di liberazione da ogni peso è ben chiara nella mente di Burton.[347] Questo è messo

[347] C. Siegel, *op. cit.*, p. 213.

in evidenza con il decesso di Mayhew, il cocchiere dei Van Dort. L'uomo è anche uno dei due addetti alla preparazione del pesce all'inizio del film. Quando Mayhew appare nel mondo dei morti nota subito di sentirsi meglio: non è più alienato in compiti noiosi e ripetitivi, riprendendo così la sua vitalità. La tosse che lo assillava durante la vita è sparita, libero ora di respirare perfettamente. Riesce persino a fare una battuta, cosa impensabile nel mondo dei vivi. Il cocchiere riesce quindi ad acclimatarsi fin da subito all'atmosfera generale. Svincolato dai problemi della vita, Mayhew è libero di riposare tranquillamente.

Il punto di svolta del film riguarda l'arrivo dei morti nel mondo dei vivi, in modo da celebrare il matrimonio di Victor ed Emily. Il protagonista è infatti ancora vivo. L'unico modo per unirsi a lei è togliersi la vita bevendo il Vino dei Tempi in superficie. Anche qui è possibile vedere un altro paragone tra i due mondi. Le preparazioni del matrimonio di Victor ed Emily sono euforiche e festose, con tanto di gigantesca torta nuziale. Al contrario, il matrimonio di Victoria e Lord Barkis è noioso e composto. Gli invitati non proferiscono parola, tanto da addormentarsi al tavolo, e il dolce nuziale è striminzito e poco invitante. Con l'arrivo dei morti, il mondo dei vivi entra nel panico. È qui che avviene l'evento strano ed inaspettato che cambia completamente la situazione. Da notare è l'utilizzo che Burton fa del colore. Per la prima volta, il mondo dei vivi ottiene una colorazione diversa dalle scale di grigio. Queste

Victor e Mayhew nel mondo dei morti

I morti camminano nel mondo dei vivi

scene infatti sono colorate da un verde acceso, che va a sottolineare la situazione di allarme generata. Il verde indica quindi che la situazione è cambiata, mettendo in risalto le nuove emozioni provate dai personaggi.

I vivi sono quindi presi dal terrore, e cercano di difendersi come possono dai trapassati. I morti non hanno però intenzioni maligne. Questo evento si dimostra infatti essere un'opportunità per incontrare di nuovo amici e parenti. L'importanza dell'infanzia è messa in risalto ancora una volta. A rendersi conto della situazione è infatti un bambino, che riconosce in un morto quello che fu un tempo suo nonno. Dopo questo fatto, la colorazione verde lascia la scena: il pericolo è infatti rientrato. Così facendo, tutti riescono a incontrare nuovamente persone che non hanno avuto più modo di vedere. Sia morti che vivi camminano assieme per le strade, partecipando tutti al matrimonio di Victor ed Emily. Non ci è dato sapere se il mondo dei vivi sia effettivamente cambiato dopo l'incontro con i morti. Da questa scena è possibile dedurre però che incontrare i propri cari deceduti abbia dato la possibilità di aprire il cuore e la mente dei vivi. Molti infatti hanno la possibilità di riabbracciare i loro defunti: il collega di Mayhew riesce a stringergli nuovamente la mano, mentre una signora anziana

Il bambino riabbraccia suo nonno

riconosce il suo vecchio amato. L'incontro si trasforma quindi da evento terrificante a gioioso ricongiungimento.[348] L'indolenza lascia quindi il posto all'emozione e alla felicità. La normalità, noiosa e ripetitiva, viene spezzata da questo evento, concedendo inoltre un fugace sguardo sulla vita nell'aldilà.

I contesti che Burton crea per i suoi personaggi sono quindi piuttosto ostili. La loro natura li mette in seria opposizione con i mondi che devono affrontare. Nonostante questo, i diversi sono comunque in grado di superare le difficoltà che gli si parano davanti. È proprio per questo che gli outsider sono vitali per questi mondi. Se non vi fosse alcun elemento di disturbo o scompiglio, tutto rimarrebbe uguale a sé stesso. Il rischio sarebbe quello di non cambiare mai. È per questo che Burton crea delle narrazioni che aspirano al capovolgimento dei valori. In questo modo, il regista mette in discussione qualunque preconcetto, facendo in modo di formare una realtà nuova, con una coscienza e un sentimento inediti.[349]

[348] J. A. Weinstock, *op. cit.*, 19.
[349] G. Muratore, *op. cit.*, p. 31.

Conclusioni

Durante tutta la sua carriera, Burton è riuscito sempre a rendere centrale la tematica del diverso. Per un motivo e per un altro, i protagonisti si trovano soli ed emarginati. Essi sono spesso lontani dagli altri anche solo per la loro peculiare mentalità. Ciononostante, gli outsider sono il meglio che il loro mondo può offrire. Tali personaggi riescono sempre ad affermare le loro personali visioni. Dai loro valori al loro modo di vivere, i diversi si dimostrano saldi nell'esprimere sé stessi.

Ciò che Burton celebra è quindi la diversità in tutte le sue forme. Qualsiasi modo di esprimersi è lecito, come ben testimoniano le sue creazioni. In questo modo, il regista permette di espandere gli orizzonti immaginifici dello spettatore. Con la sua peculiare visione, riesce a mostrare il suo universo con gli occhi e la meraviglia di un bambino. Premia così la fantasia e la creatività, ponendole al centro di molti dei suoi diversi. Basti pensare all'abilità di Edward Mani di Forbice, al talento incompreso di Ed Wood, o alla fantasiosa visione del mondo di Ed Bloom.

Ogni forma di espressione, dalla più pura alla più strana, sono da Burton accettate. Tutto pur di evitare il conformismo e l'omologazione. Questi sono sicuramente i reali nemici contro cui gli outsider devono combattere. Senza individualità, nessuno potrebbe più affermare davvero sé stesso. Il rischio sarebbe quello di sacrificare interamente il proprio essere.

Il più grande insegnamento che si può trarre dagli emarginati di Tim Burton è quello di non giudicare dalle apparenze. Sebbene possa sembrare strano o spaventoso, il prossimo può nascondere un cuore e una sensibilità unici. I diversi non sono necessariamente dei mostri. Possono invece insegnare un altro modo di vedere la vita.

Bibliografia

- Burton T.; Salisbury M., *Burton racconta Burton,* trad. it. G. De Marinis, Milano, Feltrinelli 2013.

- Carver S., *"He wants to be just like Vincent Price": Influence and Intertext in the Gothic Films of Tim Burton*, in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, pp 117-129.

- De Baecque A., *Tim Burton,* Torino, Edizioni Lindau 2008.

- Decker K. S., *Culture Hermeneutics and the Batman.* In J. L. McMahon, *The philosophy of Tim Burton,* Lexington, The University Press of Kentucky 2014, pp 131-148.

- Dery M., *Born to be Posthumous. The Eccentric Life and Mysterious Genius of Edward Gorey,* Gran Bretagna, Wlliam Collins 2018.

- Donghi L., *Espressionismo, Nuova oggettività, Kammerspielfilm,* in G. Carluccio; L. Malavasi; F. Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche,* Roma, Carocci editore 2017, pp 55, 56.

- Fowkes K. A., *Tim Burton and the Creative Trickster: A Case Study of Three* Films, in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, pp 231-244.

- Hada K., *Fishing for the [Mediating] Self: Identity and Storytelling in Big Fish,* in J. L. McMahon, *The philosophy of Tim Burton,* Lexington, The University Press of Kentucky 2014, pp 9-27.

- Lackner E. L., *A Monstrous Childhood: Edward Gorey's Influence on Tim Burton's The Melancholy Death of Oyster Boy,* in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, pp 151-163.

- Lardieri L., *Tim Burton. L'evoluzione del diverso e dell'emarginato,* Roma, Sovera Editore 2008.

- McMahan A., *The Films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood,* United States of America, Continuum 2006.

- Muratore G., *Tim Burton. From Gotham to Wonderland,* Rende, Nero Press Edizioni 2016.

- Nathan I., *Tim Burton: The iconic filmmaker and his work,* Cina, Aurum Press 2017.

- Odell C.; Le Blanc M., *The Pocket Essential. Tim Burton,* North Pomfret, Pocket Essentials 2006.

- Siegel C., *Tim Burton's Popularization of Perversity: Edward Scissorhands, Batman Returns, Sleepy Hollow, and Corpse* Bride, in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, pp 197-214.

- Spooner C., *Costuming the Outsider in Tim Burton's Cinema, or, Why a Corset is like a* Codfish, in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, pp 47-62.

- Weinstock J. A., *Mainstream Outsider: Burton Adapts Burton*, in J. A. Weinstock, *The works of Tim Burton,* Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013, pp 1-28.

- Waling M., *Johnny Depp Is a Big Baby!*, in J. L. McMahon, *The Philosophy of Tim Burton,* Lexington,The University Press of Kentucky 2014, pp 67-80.

Sitografia

- Box Office Mojo, *Pee-Wee's Big Adventure*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=peeweesbigadventure.htm, gennaio 2019.

- Box Office Mojo, *Edward mani di forbice*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=edwardscissorhands.htm, gennaio 2019.

- Box Office Mojo, *Sleepy Hollow*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sleepyhollow.htm, gennaio 2019.

- Box Office Mojo, *Planets of the Apes*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=planetoftheapes01.htm, gennaio 2019.

- Box Office Mojo, *Tim Burton's Corpse Bride, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=corpsebride.htm*, gennaio 2019.

- Marshall C., openculture.com, *Tim Burton Shoots Two Music Videos for The Killers.* http://www.openculture.com/2013/01/tim_burton_shoots_two_music_videos_for_the_killers.html, gennaio 2019.

- Goldenglobes.com, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, https://www.goldenglobes.com/film/sweeney-todd-demon-barber-fleet-street, gennaio 2019.

- Norman P.; Nudd T., people.com, *Helena Bonham Carter Has a Baby*, https://people.com/parents/helena-bonham-carter-has-a-baby/, gennaio 2019.

- Steeles Publishing, *The Art of Tim Burton*, http://www.steelespublishing.com/standard-edition/, gennaio 2019.

- Dondi B., L'Espresso, *Tim Burton ha fatto 9!*, http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2010/09/20/news/tim-burton-ha-fatto-9-1.24303,

gennaio 2019.
- Berni A. F., badtaste.it, *Tim Burton parla di Alice e del... Cavaliere Oscuro*, https://www.badtaste.it/2008/10/16/tim-burton-parla-di-alice-e-del-cavaliere-oscuro/5364/, gennaio 2019.

- Niola G., mymovies.it, *Alice in Wonderland*, https://www.mymovies.it/film/2010/aliceinwonderland/, gennaio 2019.

- Cicognini C., cineblog.it, *Cannes 2010: Tim Burton è presidente della* giuria, http://www.cineblog.it/post/20753/cannes-2010-tim-burton-e-presidente-della-giuria, gennaio 2019.

- Box Office Mojo, *Dark Shadows*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=darkshadows.htm, gennaio 2019.

- Ercolani A., mymovies.it, *La leggenda del cacciatore di vampiri*, https://www.mymovies.it/film/2012/abrahamlincolnvampirehunter/, gennaio 2019.

- Chiu M., people.com, *Helena Bonham Carter and Tim Burton Split*, https://people.com/celebrity/helena-bonham-carter-and-tim-burton-split/, gennaio 2019.

- Steeles Publishing, *The Napkin Art of Tim Burton*, http://www.steelespublishing.com/, gennaio 2019.

- Gandolfi M., mymovies.it, *Miss Peregrine – La casa dei ragazzi speciali* ,https://www.mymovies.it/film/2016/missperegrine/, gennaio 2019.

- Box Office Mojo, *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*, https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=peregrine.htm, gennaio 2019.

- Ferraro P., cineblog.it, *Dumbo: nuovo trailer italiano del remake live-action di Tim Burton*, http://www.cineblog.it/post/756223/dumbo-remake-live-action-trailer-italiano-film-disney,

gennaio 2019.

- Franzin B., theartpostblog.com, *Tim Burton: arte, cinema e ispirazioni.* https://www.theartpostblog.com/tim-burton/, gennaio 2019.

- Enclopedia Treccani, *Punk*, http://www.treccani.it/enciclopedia/punk/, maggio 2019.

- Enciclopedia Treccani, *Trickster*, http://www.treccani.it/enciclopedia/trickster/, marzo 2019.

- Enciclopedia Treccani, *Normalità,* http://www.treccani.it/vocabolario/normalita/, aprile 2019.