

Introduzione

Specchio delle mie trame

di Gabriele Rizza e Chiara Tognolotti

Una cosa ormai chiarissima è che non esiste né il futuro né il passato, e che non è esatto parlare dell'esistenza di tre tempi, passato, presente e futuro. Forse sarebbe giusto dire che i tempi sono tre, cioè un presente che riguarda le cose passate, un presente che riguarda le cose presenti, un presente che riguarda le cose future. E questi tre tempi sono nella mente, non altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente è la visione, il presente del futuro è l'attesa.

AGOSTINO, *Confessioni*

«Cose come queste [le invenzioni visive] sono tutte nella mia testa ed è probabile che nessun altro le possa capire, ma mi piace il loro essere bizzarre – e la possibilità che qualcuno degli spettatori che vedranno il film possa chiedersi che cosa siano quelle cose. Da parte mia, far nascere delle domande e non dare delle risposte è quello che voglio da un film. Non metto tutti i puntini sulle *i*»¹. E ancora, a proposito dell'*Esercito delle dodici scimmie*: «Ecco cosa mi piace, una sceneggiatura bizzarra, ombrosa, misteriosa, chiaroscurale, difficile da spiegare, che non appartiene a un genere preciso. In questa poi c'erano così tanti elementi che era come sentirsi a casa, era una sensazione familiare, molto confortevole»². Studiare il cinema di Terry Gilliam vuol dire proprio questo: rimanere impigliati nelle nuvole dei mondi impossibili eppure plausibili evocati dalle immagini, nelle trame di uno specchio destinato ad andare in frantumi e ad essere comunque oltrepassato, e alla fine – inevitabilmente – porsi delle domande. Interrogarsi non solo su quello che vediamo ma su come lo guardiamo, su quali reazioni quella visione provoca in noi. In altre parole, quello di Gilliam (americano di nascita, britannico d'adozione) non è, come tanto cinema post-moderno, un succedersi per accumulazione di effetti speciali che alla fine sbocca in

¹ T. Gilliam in I. CHRISTIE (a cura di), *Gilliam on Gilliam*, London-New York, Faber and Faber, 1999, p. 145 (tutte le traduzioni sono dei curatori).

² T. Gilliam in H. NIOGRET, «Les mondes de Cole. Entretien avec Terry Gilliam», in *Positif*, 1996, 421.

un'esperienza visivo/immaginifica che può appagare gli occhi ma che finisce per non lasciare traccia nel pensiero. L'eccesso di visionarietà che segna senz'altro la sua opera è invece un modo – straordinario, rutilante, vertiginoso, a volte cacofonico – per chiederci che cosa stiamo guardando ma soprattutto *come* la stiamo guardando. In effetti i film di Gilliam non si chiudono su un significato univoco mettendo appunto «i puntini sulle i», cioè dando allo spettatore tutte le risposte, con le immagini che illustrano una storia seguendone solo e soltanto gli snodi logici; quelle immagini – costruite su scenografie proteiformi e su movimenti di macchina quasi sfacciati nella loro avvolgente, persino ingombrante presenza – aprono e allargano il senso non solo solleticando le nostre reazioni, per così dire, di pelle, ma spronandoci a domandarci che cosa appare (o che cosa *non* appare) sullo schermo e – di conseguenza – come funzionano i nostri occhi: terminali istintivi certo, sensori antropologici ovvio, ma anche protesi meccaniche di un processo di conoscenza teorica e/o di apprendimento emotivo di volta in volta ludico, angoscioso, mistico, sensuale, liberatorio, sovversivo, straniato, in ogni caso totalizzante. Per l'appunto, Gilliam non propone soluzioni: non ci spiega che cos'è il cinema ma ci porta a guardare il film in un altro modo, quasi rovesciando le nostre abitudini percettive senz'altro sfidandole a riadattarsi a un universo che appare inquadrato attraverso una lente deformante o uno specchio di Alice.

Terry Gilliam teorico del cinema come interrogativo portato sui meccanismi della visione, dunque? Senza dubbio. Perché in effetti il rischio che corre è quello tipico di tanti autori di culto: finire per essere schiacciato dall'adorazione acritica di schiere di appassionati che non vanno oltre la compilazione di un'antologia di sequenze e gag preferite; oppure, da un punto di vista in qualche modo opposto, essere visto come un ottimo *cartoonist* e autore televisivo prestato al cinema, dunque non un vero e proprio autore: al massimo un comico di talento o un fenomenale *entertainer*. Invece Gilliam è proprio questo: un autore, se con questo s'intende non tanto quell'assoluta coerenza e padronanza della propria opera che romanticamente François Truffaut cercava in Alfred Hitchcock e Howard Hawks, quanto piuttosto un connettore, un crocevia di serie culturali e materiali eterogenei che si raggruppano, non necessariamente in maniera coerente, intorno a un insieme di testi che per comodità chiamiamo «cinema di Terry Gilliam». Allora, così inquadrata, quella di autore è un'idea «debole»: è un campo di relazioni, una rete di interazioni dinamiche e talvolta squilibrate (tra genere e scarto dalla norma; tra adesione alle regole dello studio system e originalità creativa;

tra richieste/attese del pubblico e imposizioni produttive; e così via) che disegnano un oggetto – un insieme di film – forse non sempre del tutto risolto, ma complesso e dinamico, imprevedibile e labirintico, ingovernabile e non allineato ma proprio per questo tanto più stimolante.

I suoi film finiscono così per diventare un intrecciarsi e uno scontrarsi potenzialmente infinito di linee di tensione. Un mulinello e una diaspora, una centrifuga e un vortice. Dal punto di vista dello stile Gilliam si muove tra l'adesione ai codici del fantastico e la loro reinvenzione; impossibile non ricordare Méliès, ma tra i suoi riferimenti visivi ci sono anche Karel Zeman, Walerian Borowczyk, Jan Švankmajer, e poi Stanley Kubrick, Max Ophuls e Orson Welles, Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini. Dal *côté* del racconto le fonti dei suoi film, spesso desunti da opere letterarie, spaziano da Lewis Carroll a E.T.A. Hoffmann, da Poe a Lovecraft, da Swift a Borges a Kafka a Rabelais a Orwell, al *nonsense* e al fumetto popolare, fino a Walt Disney, Tex Avery e naturalmente Cervantes (al centro di «sogni» e progetti non ancora conclusi); e naturalmente Shakespeare, che chiude *La tempesta* come fosse un film di Gilliam, dopo viaggi fantastici e mirabolanti avventure nel tempo e nello spazio e agnizioni e rivelazioni, voli e naufragi, mentali oltre che fisici: con Alonso che chiede «io non vedo l'ora di conoscere tutta la vostra vita che deve essere meravigliosa a udirsi» e Prospero che risponde «e io ve la racconterò tutta e vi prometto un mare tranquillo, venti favorevoli e una traversata così rapida che sarete in grado di raggiungere, nonostante la lontananza, la vostra flotta regale». E poi rivolto ad Ariel: «O mio Ariel, pulcino, il procurar che tutto questo accada è compito tuo. E poi sarai libero di scioglierti negli elementi. Addio». Tutto finisce e tutto riparte. Visivamente, i film di Gilliam rimandano ai quadri di Velázquez, alle incisioni di Piranesi o di Dürer e ai disegni di Escher: tutte influenze figurative che affasciano il regista e convergono nel suo cinema, come i Bruegel, Hieronymus Bosch, Paolo Uccello, per arrivare alla compagine dei surrealisti, l'amato Magritte e il poco amato Dalì, Max Ernst, De Chirico, Picabia e il loro processo di revisione della realtà, specchio polifonico e deformante. Se infine si guarda all'aspetto produttivo, è noto quante e quali difficoltà Gilliam abbia attraversato per la realizzazione dei suoi film, quando non li ha dovuti abbandonare del tutto; e quanto, d'altro canto e come lui stesso non manca mai di sottolineare, il suo lavoro sia frutto della collaborazione stretta e appassionata tra i componenti della troupe, in una dimensione quasi più artigianale che industriale.

Da qui, da questa continua interazione, da questo magma spesso

incoerente, discontinuo, ridondante, sgorga un *corpus* di poco più di una decina di film: l'America sgangherata e allucinata di *Paura e delirio a Las Vegas*; il futuro distopico e kafkiano di *Brazil*; la proiezione inquietante dell'*Esercito delle dodici scimmie*; la spaesante, metafisica teatralità di *Parnassus*; il medioevo infantile da giocattolo smontabile di *Jabberwocky*; lo sferragliante deragliamento mitologico di *I banditi del tempo* e così via, passando per le mirabolanti *Avventure del barone di Münchhausen*, il Texas da fiaba dell'orrore di *Tideland - Il mondo capovolto*, le reminiscenze epiche nella *Leggenda del Re Pescatore*; in un cinema che vive di tutte le contraddittorietà e le contraddizioni del suo essere industria, laddove il sogno che il film dovrebbe trasmettere si arena davanti ai più contingenti e miserevoli condizionamenti produttivi. Ma è proprio da queste contrarietà, da questi stalli, fallimenti, illuminazioni, che conviene partire.

Possono essere – infine – i film di Gilliam una risposta al grido d'allarme che dalle pagine di «Positif» alla fine degli anni Settanta Alain Garsault lanciava per l'impoverimento del cinema fantastico? O sul piano narrativo un'alternativa possibile a quella *commodity* di cui parlava Leslie Fielder, un bene di consumo a sensazione in cui l'elemento mitico è il più delle volte sostituito da quello «feticistico» (per riprendere la felice terminologia proposta da Gillo Dorfles)? Certo si può applicare al regista Gilliam quanto Francesco Tentori Montalto annota a proposito dello scrittore Borges: «Perché l'accento del profondo impegno morale risuona sempre improvvisamente, quando il lettore [spettatore] sta per chiedersi a che miri il giuoco di Borges [Gilliam], che sembra gratuito o fortuito, e si serve di allusioni a realtà incommunicabili, corre tra labirinti quasi kafkiani (ma d'una disperazione tutta intellettuale), dove simmetria e disordine, alleati col caso, compongono un disegno, e leggi inconnoscibili s'incontrano e affrontano; tra costruzioni mirabili, multiformi, con parvenza di realtà, innalzate su una ipotesi, su una congettura, su una domanda. L'opera di Borges [Gilliam], in definitiva, è tutta una costante e originale ricerca, dalla quale esulano il metodo, il rigore, il sistema, ma dove l'intuizione trionfa e getta la sua luce su un universo sospeso fra la norma e l'assurdo, tra l'ordine e il caos; il cui riscatto, sia pure parziale, dall'incomprensibile è unicamente confidato all'uomo»³.

³ F. TESTORI MONTALTO, postfazione a J.L. BORGES, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 174-175.