

TIDELAND *delle*



Campo di grano con danza di Alice

JONNY COSTANTINO

Le logiche della distribuzione nostrana si fanno sempre più imperscrutabili. Capisco porre il veto a un film come *Flandres* di Bruno Dumont, Gran premio della giuria a Cannes 2006. Dumont è un cineasta disturbante, i suoi tempi filmici sono insostenibili per il grande pubblico, e poi quell'uso del sesso, così crudo... Bissare il flop di *29 Palms* (uscito nel 2004 in un numero ridicolo di copie)? Per carità... Conviene rassegnarsi: bisognerà aspettare il dvd per confrontarsi con l'ultimo scatto in avanti di una delle poetiche più lucide e radicali oggi al lavoro. Ma *Tideland*! Perché tenere in *stand-by* per circa un anno e mezzo l'ultimo film di Terry Gilliam, film dalle evidenti potenzialità cult (forse proprio in ragione delle sue scorrettezze) e forte com'è del reciproco effetto traino con l'uscita italiana dell'omonimo e acclamato romanzo di Mitch Cullin

da cui è tratto. Sarà questione di miopia artistica? lungimiranza affaristica? semplice assenza di coraggio? Lode perciò a Officine Ubu che alla fine lo ha distribuito, seppure in un numero infimo di sale e un doppiaggio stereotipante. Ma meglio così e tardi che niente e mai. Sedato il piccolo sfogo. Morale: non ci curiam di loro... guardiam quel che passa.

Ancora una volta, Gilliam dimostra di essere un cineasta di sorprendente sensibilità pittorica. In *Tideland*, ciò che gli otturatori hanno regolato, le lenti filtrato, i ritocchi digitali precisato cromaticamente... quel che Gilliam ha cercato (e ottenuto) nella composizione del quadro sono bagliori e abbagliamenti (pre)conosciuti in pittura, nel senso che a trasfondersi nella visione sono (anche) fragranze e reminiscenze pittoriche, riplasmate al battito di uno spazio-tempo che è puro cinema. Fin dagli esordi come regista solitario, dopo il distacco dai Monty Python, quest'artista (nato negli

2 / CINEFORUM 470

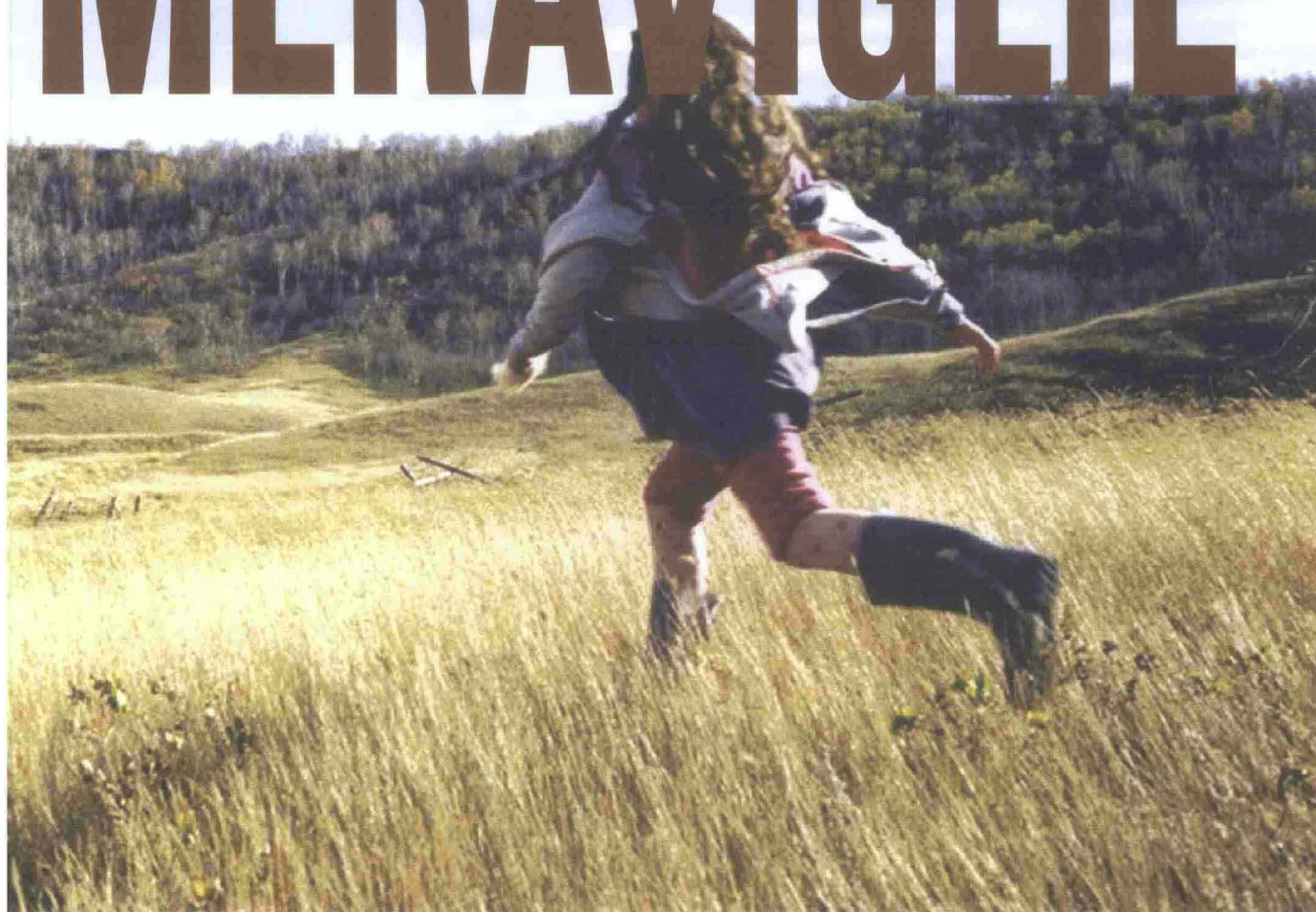
Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Arretrato per disguido postale

www.ecostampa.it

036286

MERAVIGLIE



States e ora cittadino inglese) s'è dimostrato ricettivo al feedback della grande tradizione figurativa europea. Precisi referenti iconografici hanno filtrato non di rado la rappresentazione, soprattutto quando in gioco c'era la raffigurazione di epoche lontane e favolose. Adduco qualche prova: se la forgia del Medioevo di *Jabberwocky* (1977) è rinvenibile nelle allucinate visioni di Bosch e Brueghel, è la pittura di Hogarth e Tiepolo, Bellini e Bellotto a intridere il Secolo dei Lumi che fa da cornice a *Le avventure del barone di Münchhausen* (1989), dove peraltro spicca un *tableau vivant* della botticelliana «Nascita di Venere», pregno degli irradamenti di un'ignuda Uma Thurman in fiore. Ancora: erano i cieli di Goya e Velázquez il fondale che Gilliam avrebbe voluto dare – e speriamo riesca a farlo, prima o poi – al suo interrotto *The Man Who Killed Don Quixote*, progetto memore altresì delle illustrazioni dell'amato Gustave Doré (1). Ciò premesso, qualora si sia in vena di stabilire primati all'interno della sua galleria del visibile – e ci si ponga in un'ottica coloristica e luministica, figurativa e figurale (cioè *latu sensu* pittorica) – ebbene in questa classifica le scene *en plein air* di *Tideland* si trovano in *pole position* come gli esterni più smaglianti, almeno quanto gli interni di *Paura e delirio a Las Vegas* (1998) saltano agli occhi come i quadri più ruscianti e saturi.

Quando una volta gli chiesero quale fosse il suo quadro preferito, Gilliam si levò d'impaccio rispondendo «Il trionfo della Morte» (1562) di Pieter Brueghel (2). Soffermarsi su questo capolavoro conservato al Prado può dirsi qualcosa dell'arte di Gilliam. «Vi sono impiegati tutti i mezzi contro la Morte», scrive Van Mander riferendosi al dipinto. Questa l'azione: l'inesorabile mietitrice scatena la sua armata delle tenebre su una risma di creature che affrontano l'Apocalisse nei modi più disparati (chi fuggendo, chi ribellandosi... chi sgomento, chi rassegnato...), in uno scenario di desolazione rovina tortura putrescenza caos. Ciononostante, è la vita che Brueghel canta inscenando il banchetto della morte. O meglio: la vita celebra la propria flagranza nel teatro della morte. Sì, perché tutte le forze della rappresentazione sono come scagliate contro quel senso di stasi apoplettica che è il sigillo della nera aguzzina. Più della morte in sé, difatti, è una sorta di ubiquo brulichio a sconvolgere questo

(1) Lo svela il direttore della fotografia Nicola Pecorini (il connubio con Gilliam è iniziato con *Paura e delirio a Las Vegas*) in un'intervista contenuta nella monografia «Terry Gilliam» di Fabrizio Liberti (Il Castoro, Milano 2004, p. 175). (2) *Ivi*, p. 20. Gilliam ha riprodotto il «Il trionfo della Morte» nell'incipit di *Jabberwocky*, montando il quadro in truka assieme a «La grande torre di Babele» (1563) dello stesso artista e a un particolare dell'«Inferno» – anta destra del «Trittico del Giardino delle delizie» (1480-90 circa) – di Hieronymus Bosch.



Tideland-II mondo capovolto

Titolo originale: Tideland. *Regia:* Terry Gilliam. *Soggetto:* dal romanzo di Mitch Cullin. *Sceneggiatura:* Terry Gilliam, Tony Grisoni. *Fotografia:* Nicola Pecorini. *Montaggio:* Lesley Walzer. *Musica:* Jeff Danna, Mychael Danna. *Scenografia:* Jasna Stefanovic. *Costumi:* Mario Davignon, Delphine White. *Interpreti:* Jodelle Ferland (Jeliza-Rose), Jeff Bridges (Noah), Brendan Fletcher (Dickens), Janet McTeer (Dell), Jennifer Tilly (la regina Gunhilda), Dylan Taylor (Patrick), Sally Crooks (la madre di Dell), Wendy Anderson (una donna), Aldon Adair (Luke), Harry Gilliam (Jerry), Kent Wolkowski (un ragazzo). *Produzione:* Jeremy Thomas, Gabriella Martinelli per Capri Films/Prescience Film Fund/Recorded Pictures Company. *Distribuzione:* Officine Ubu. *Durata:* 120'. *Origine:* Gran Bretagna/Canada, 2005.

Alla morte della madre per overdose, l'undicenne Jeliza-Rose lascia la casa di Los Angeles insieme al padre Noah, un ex musicista rock fallito, anche lui tossicodipendente. Si trasferiscono nella vecchia e fatiscente casa di famiglia, in una sperduta località del Texas. Quando anche Noah muore per overdose, la ragazzina resta sola. Jeliza-Rose si rifugia così nella fantasia, provando a trasformare il dramma della morte del padre in un misterioso e tetro gioco. Intanto fa conoscenza delle uniche presenze umane della zona: Dell e suo fratello Dickens. La prima è una donna enigmatica, cieca da un occhio, con il viso sempre celato da un velo nero da apicoltore. Forse a causa di un passato torbido e sinistro, Dell è anche ossessionata dalla tassidermia, a tal punto da aver creato un vero e proprio museo di animali impagliati. Dickens, invece, è un ragazzo con la mente di un bambino di dieci anni, appassionato di sottomarini e dinamite. Anch'egli, come Jeliza-Rose, è dotato di grande immaginazione. Insieme danno vita a fantasticherie e giochi, insieme provano a dare la caccia allo "squalo gigante" che infesta la vicina ferrovia. Ma le loro battaglie a colpi di fantasia e creatività, uniche risorse per salvarsi dalla realtà, innescano un tragico finale.

4 / CINEFORUM 470

panorama dove il tema principale è sminuzzato in una miriade di scene risonanti tra loro in un movimento centrifugo, in una danza macabra e *mortifuga* al contempo. Un passo nella morte diviene così un passo nella vita, mentre il sentimento del tremendo converge con quello del comico, un comico che si nutre paradossalmente della disperazione inscenata. «Se puoi ancora ridere, non farlo, ma se non puoi più ridere, allora sì. [...] Finché puoi ridere, anche se hai mille ragioni di disperare, bisogna continuare. Il ridere è la sola scusa della vita, la grande scusa della vita» (3). Se volessimo rinvenirne una, è questa – sintetizzata da Cioran – la lezione bruegheliana che Gilliam mette in pratica nei suoi universi paralleli, nelle sue dimensioni a più ingressi dove il riso è sempre venato di nero. Perché è in faccia alla morte che Gilliam ci fa ridere.

Accanto a quest'affinità di ordine generale con Brueghel, in *Tideland* se ne attiva un'altra particolare, di ordine cromatico, con le nature vive del fiammingo. L'estate perpetua

in cui Jeliza-Rose si trova catapultata oscilla tra il giallo verdognolo della «Fienagione» e quello dorato della «Mietitura» (due opere del 1565). Compiuta l'imp(r)udenza di suggerire un legame di discendenza tra le nature di Brueghel e quelle di Gilliam, compirei un azzardo ulteriore insinuandone uno di filiazione tra le messi del film e i campi di grano deflagranti sotto gli irraggiamenti del sole tragico arlesiano, i campi messi su tela da quel matto di un olandese che ci ha lasciato dipinti come la serie dei «Seminatori» (1888) e «Campo di grano con volo di corvi» (1890), il suo testamento. Hanno infatti un sapore vangoghiano le fluttuazioni tonali di quel mare giallo sole che è la distesa di chiove di spiga di Qu'Appelle Valley (a un'ora da Regina in Canada, dove sono girati gli esterni d'ambientazione texana), ondivaghe chiove spettinate dai venti, accarezzate da soggettive raso-spiga, scriminate dalle corse forsennate di una novella Alice e del suo coniglietto imprigionato nel corpo di un adolescente svitato, chiove in mezzo alle quali si erge come un ciuffo ribelle una casa che pare disegnata da Hopper, il pittore di «Casa vicino alla ferrovia» (1925). Scrive Antonin Artaud in «Van Gogh il suicidato della società»: «Ritorno al quadro dei corvi. Chi ha già visto, come in questa tela, la terra equivalere al mare? ... terra che puzza di vino, e sciaborda ancora in mezzo alle onde di grano...» (4). Ed eccoci al titolo: *Tideland*, Terra delle Maree.

In vista di tali accensioni dello sguardo, non appare casuale che nell'incipit del film – surriscaldato dalla chitarra elettrica e dalla voce di uno sfrenato Jeff Bridges nei panni di Noah – l'attore canti un brano scritto dall'amico John Goodwin che ha per titolo «Van Gogh in Hollywood», titolo che tra l'altro stigmatizza alla perfezione la contro-versa *liaison* tra Gilliam – crociato dell'immagine di cui è *il fin la meraviglia* – e la Mecca del cinema.

(3) Emil M. Cioran, «Un apolide metafisico. Conversazioni», Adelphi, Milano 2004, p. 157.

(4) A. Artaud, «Van Gogh il suicidato della società», Adelphi, Milano 2003, p. 57.



Hilarotragedia di uno schizoide

«Si oscilla tra l'estasi e l'orrore della vita...»
 (Cioran, 1979)

L'ansimo d'incombenze funeste, la casa infestata da presenze, la carne in stato di decomposizione avanzata... Gilliam gioca con svariati topoi del cinema horror, ma per stravolgerne le regole e rovesciarne il principio motore. Se nei "film di paura" è il sonno della ragione – lo scoperchiamento dei tombini dell'inconscio – a generare mostri, in *Tideland* accade semmai il contrario: l'irrazionale, il sogno, la fantasia sono gli antidoti contro una realtà che fa spavento. Se Jeliza non si rifugiasse nelle creazioni della sua mente, così vivide da sovrapporsi alla realtà e disintegrarne i contorni, la piega luttuosa che ha preso la sua esistenza risucchierebbe ogni gioia di vivere. Qualcosa di analogo accade in *Brazil* (1985): è chiudendo le palpebre, è sognando che Sam Lowry diviene l'eroe della favola che s'è ricavato nella morsa della società orwelliana che ha trangugiato il suo presente da sveglia. È l'assurdità del sogno quella che determina e variopinge la coreutica delle circensi marionette di Gilliam. Meglio: la vita inscenata è un sogno di cui la realtà è l'incubo. In *La leggenda del re pescatore* (1991) è la reviviscenza del passato ad attentare, in forma di allucinazione, l'esistenza incantata di Parry, un donchisciotte metropolitano spasimante per una goffa Dulcinea e alle prese con la conquista del Sacro Graal (nientemeno). Il ricordo dell'uomo che è stato – prima che una tragedia stroncasse i suoi giorni – è insostenibile per Parry, il quale s'è murato nel suo delirante universo per arginare l'ondata soverchiante di dolore che sprizza dal passato. Ciononostante, il passato prorompe a intermittenza, nei panni di un rosso cavaliere fiammeggiante che ha il potere (per mano di una muta di teppisti) di tuffare Parry nel coma, nell'indifferenza del sonno a vita. *Dormire come morire*. Sognare per vivere. Niente atterrisce violentemente quanto il principio di realtà, quando irrompe per divellere le benefiche stregature da cui il quotidiano si lascia mitigare. Una delle scene più inquietanti di *Tideland* è il disastro ferroviario dell'epilogo, catastrofe "terroristi-

ca" che – non a caso – ci lascia in bocca l'amaro di drammi che sfregiano l'attualità e a cui la cronaca ci ha abituato.

Sogno e riso, che spozalizio perfetto nel comico! Scrive Bergson: «L'assurdità comica è della stessa natura di quella dei sogni». Malgrado i drammi che si verificano, i film di Gilliam sono fisiologicamente incapaci di prendere una piega drammatica: c'è sempre il comico a stemperare il tragico. Nemmeno la morte è tragica. Fa ridere. La morte trasforma l'uomo in cosa: questo ci fa ridere. Afferma il "filosofo del riso": «Ridiamo ogniqualvolta una persona ci dà l'impressione di una cosa». Comica è dunque quella «disposizione di atti e di eventi che ci dia, inserite l'una nell'altra, l'illusione della vita e la sensazione netta di un congegno meccanico». Ciò implica che comica può diventare qualsiasi forma di vita che ci appaia anchilosata meccanicamente automatica, in quanto immagine del divenire cosa dell'uomo. E curioso che Bergson esemplifichi tale assunto tirando in ballo due *soggetti* cari a Gilliam: Sancio Panza rovesciato su una coperta e lanciato in aria come un pallone e il barone di Münchhausen divenuto palla di cannone e sparato nello spazio (5). Ecco, andando a ritroso, qualche istantanea emblematica del comico secondo Bergson, scattata da Gilliam: Jeff Bridges tramutato in un pupazzo rinsecchito e impagliato (*Tideland*); Johnny Depp e Benicio Del Toro strafatti d'etere che incedono verso l'ingresso del Circus Bazoooko con le articolazioni in progressivo irrigidimento, come fossero in procinto di pietrificarsi (*Paura e delirio a Las Vegas*); la testa di Robin Williams che si stacca dal collo e inizia a roteare nello spazio come un disco volante (*Le avventure del barone di Münchhausen*); la faccia dell'attempata mamma di Jonathan Price, tirata e strappata dal chirurgo plastico come un guanto di gomma e avvolta nella pellicola trasparente come un merluzzo (*Brazil*).

In sintesi, secondo Bergson a essere in sé comica è l'impressione di vita *cosificata*. Questo vale anche per la maschera: ogni mascheramento diventa comico quando le forme del travestimento implicano il sentimento di una «meccanicità

(5) cfr. Henri Bergson, «Il riso. Saggio sul significato del comico», SE, Milano 2002, pp. 45-46, 54, 117.



placcata sulla vita» (6). Ma la maschera è anche altro. Essa può rappresentare altresì un'affermazione di vita, una necessità per far fronte – aggirandola – alla finzione mortifera di un'identità prestabilita. *E l'altro in noi*. Travestirsi diventa così un modo per giocare alla vita, per giocare la realtà. Nel caso di Jeliza: ella si traveste per scartare la pena di essere abbandonata e sola al mondo. Ci sono dunque travestimenti e travestimenti... travestimenti comici, travestimenti lirici... travestimenti prodotti dagli infingimenti sociali, che in quanto tali si prestano a divenir caricatura; travestimenti che al contrario nascono come ribellione al conformismo e delegittimano, trasfigurano, mettono alla berlina le ferree maschere del dover essere, piombandole nel mulinello dei loro paradossi. Mascherarsi travestirsi mimetizzarsi – più o meno consapevolmente, più o meno schizofrenicamente – sono operazioni ambigue, foriere tanto di comicità quanto di "rivolta". Un'ambiguità con cui Gilliam ama giocare.

Ci sono metamorfosi e metamorfosi. S'adatta a quello schizoide di Gilliam quanto Pietro Citati scrive di Lewis Carroll: la legge che governa i suoi universi paralleli è la metamorfosi, la grande legge «che trasforma le persone e le cose, dissolvendole nella fantastica pantomima della possibilità» (7). Tideland e Wonderland presentano delle analogie non da poco: sono ambedue paesi profondi insidiosi insensati terrifici abbacinanti imprevedibili... e poi – con Deleuze – sono regni «dell'azione e della passione dei corpi» (8). Regni di corpi in continua metamorfosi. *La fisionomia esistenziale* (e non solo) delle creature di *Tideland* è sfaccettata, in fusione permanente. Il loro volto non si cristallizza in un tipo esclusivo. Mentre fluttuano nel dormiveglia, il loro ego è shakerato dagli scossoni delle vorticose alterità che li abitano. Jeliza è al contempo Alice e Cenerentola, un po' Pinocchio e un po' Lucignolo, una bambina che vive nel mondo dei sogni e un'adolescente precoce, una "stupida baciatrice" curiosa del con-

tatto con l'altro sesso, lanciata verso il futuro ma al contempo frenata da un passato limaccioso, incarnato dallo spettro di una madre degenerata, nel cui riflesso la piccola si specchia, truccata e (tra)vestita da donna. Dickens è lo scemo del villaggio e il principe azzurro, un freak agli occhi del mondo e un bellissimo Capitano a quelli di Jeliza, un innocuo ritardato e l'artefice di una sanguinosa catastrofe compiuta credendo di agire a fin di bene, nella convinzione di sgominare con una bomba purificatrice lo squalo inghiottiuomini che tanto lo impaurisce. Dell è una nera matrigna «più crudele della morte» (così nel romanzo) e un'ambigua sorella maggiore. Adesso è guercia e spettrale, ma un tempo era bella bionda danzante rossovestita, come ci mostra un flashback che prende vita nella sua pupilla morta. Dell è in fondo una donna sola, bisognosa come tutti d'amore. Per questo si erge a «custode delle anime silenti» e imbalsama i suoi cari: affinché la morte non se li prenda e li faccia andare a male sotto terra, alla mercè dei vermi. Poi c'è Noah, il pater familias... da genitore distratto (dai suoi viaggi «nel posto dove nascono i sogni») e marito disamorato si trasforma *per forza di cose* – già in fase di putrefazione, imparruccato e truccato per benino dalla figlia – in padre presente e amante ritrovato. E che curiosa metamorfosi gli riserva l'imbalsamazione. Una volta che il *rigor mortis* ha fatto il suo lavoro, quel che marcesce è stato asportato e la sua pelle è dura e scura come una giacca di cuoio, Noah pare l'incrocio tra un burrito e l'Uomo delle Fogne, un tizio dell'Età del Ferro riesumato intatto, solo

(6) Per averne conferma basta osservare una qualsiasi cerimonia, fondata com'è sui propri automatismi, sull'immobilità di una formula: qualora si perda di vista il fine, più o meno solenne, tutti i partecipanti daranno l'impressione di muoversi come burattini. Cfr. *ivi*, pp. 35-41.

(7) Pietro Citati, *Dietro lo specchio*, in Lewis Carroll, «Alice nel paese delle meraviglie», Mondadori, Milano 1978, p. 11.

(8) Gilles Deleuze, *Lewis Carroll*, in id. «Critica e clinica», Raffaello Cortina, Milano 1996, pp. 37-38.

un po' raggrinzito e marrone, sotto due metri di torba (merito dell'acqua delle fogne, «Ha degli strani poteri», aveva commentato Noah ancora in vita, mostrando a Jeliza una foto in bianco e nero di quella creatura millenaria). Tra l'altro, l'immobilità paterna non è per Jeliza una novità: già prima del decesso, durante i suoi trip, per giorni Noah era solito «fare il morto». *Morire come dormire*. «Il morto e il dormiente, come si somigliano l'un l'altro». Questo flash dell'«Epoepa di Gilgamesh» è l'epigrafe del romanzo di Mitch Cullin.

Riassumendo: è senza arenarsi in un sembiante definitivo che questi adorabili mutanti attraversano un paese che non c'è e dove nemmeno la morte è luogo di non ritorno, giacché i morti o restano in scena – impagliati, impigliati alla vita – o tornano a fare capolino nel *sueño*. È il caso della mamma, quell'incallita divortrice di barrette di cioccolato che – morta nel suo letto di decubito – ricompare nelle vesti della Regina cicciona Gunhilda, col proprio corpo e la testa di Barbie Mustique, intronata nell'ospedale allestito nella cassa toracica di Noah, dove le installano un nuovo cervello, in una sequenza peraltro evocativa dell'epilogo di *Brazil*, con Sam legato alla sedia nel mezzo di un'enorme sala torture.

Insisto – variando – sulla trasfigurazione dell'empirico come necessità. È scorrazzando tra le spighe, viaggiando con la fantasia, sdoppiandosi, moltiplicandosi, trasformando tutto (malgrado tutto) in gioco (in giochi presi sul serio) che Jeliza rende sopportabile la realtà. Detto altrimenti: il gioco rende reale il fantastico e – *riformandola* – rende fantastica una realtà da incubo. Giocare la realtà, fantasticare la vita, beffare la morte: sono gli imperativi di Jeliza. *Tideland* è un reame dell'immanenza dove la vera sfida consiste – per Jeliza, per noi – nel rimanere sospesi tra due dimensioni intercomunicanti che confla in una nell'altra, senza posa, senza fine. Danzando al ritmo degli scoppiettii di questi mondi siamesi, i piedini di Jeliza zompettano agilmente sul limitare di un confine mai netto, sempre mobile smangiato increspato, mentre la morte fa incetta dei propri cari. Va da sé: questa pratica implica il rischio di scivoloni e storte emotive. Al fine di attutire l'impatto col duro suolo, e di evitare scalfiture immedicabili, Jeliza ha dovuto corazzarsi, crearsi degli anticorpi: il sogno, la fantasia, il travestimento, il gioco. «You bend so you don't break» (Ti pieghi ma non ti spezzi): è un verso della canzone che Noah ha dedicato alla figlia (9), e che Jeliza cantic-

(9) Cfr. Mitch Cullin, «*Tideland*», Fazi, Roma 2006, p. 15.

(10) Fëdor Dostoevskij, «Storia di una donna», Rizzoli, Milano 1954, pp. 47-48.



chia nell'incipit del film. È anche per non spezzarsi che «molti bambini spesso sono mostruosamente insensibili», come Dostoevskij fa dire alla protagonista di un suo romanzo breve, la quale afferma: «I miei ricordi iniziano molto tardi, solo dal nono anno di vita... Inselvaticchio come se vivessi in una foresta. Prendevo tutto per verità, e allora davo libero sfogo alla mia fantasia e subito mescolavo la realtà con la finzione» (10). Come non pensare a Jeliza-Rose? Alcune visioni a cui è sottoposta sono troppo forti, sarebbero insostenibili se non ne indebolisse i contorni e le smagliasse nel sogno, se non le trascolorasse nel sogno a occhi aperti. «Fantasie o ricordi?», si chiede nel romanzo, ripensando allo sbudellamento del padre sotto le lame di Dell macellaia. È grazie alle sue geniali doti di rovesciamento immaginario della realtà che la piccola donna di *Tideland* esor-



CINEFORUM 470/7



bita lo status di vittima di un caso di cronaca nera come tanti, per assurgere a eroina della più rocambolesca delle favole.

Nel romanzo, in questo lucido e visionario *Bildungsroman*, il parallelismo tra Jeliza e la beniamina di Lewis Carroll è reso esplicito dall'io narrante della bambina: «Immaginai di essere Alice, che cominciava a stancarsi scendendo sempre più giù nella tana del coniglio» (11). *Down, down, down...* verso la sua *wonderland underground*. Anche la Jeliza di Gilliam *sogna di cadere nel rabbit hole* (la tana di Alice), e il regista mette in scena una caduta a rallentatore tra siringhe, burro d'arachidi, zucche, barrette di cioccolato, l'edizione americana di «Alice» con le storiche illustrazioni di John Tenniel (più volte vista in mano a Jeliza nel corso del film)... una caduta culminante con Jeliza che si guarda dormire attraverso la soggettiva di due testoline di Barbie. Ma bisogna precisare: nonostante certe cadute, l'avventura di Jeliza s'interra – e si fa subacquea – solo temporaneamente, cioè non diventa mai sotterranea come quella di Alice, che si tuffa a pesce nel sogno e vi ritorna solo



8 / CINEFORUM 470

alla fine, per ritrovarsi in una realtà protetta e blindata dall'affetto familiare. Jeliza, diversamente, se un piede ce l'ha nella fantasia, l'altro deve tenerlo nella realtà, in una realtà che aggira come può, lo abbiamo visto, ma a cui non può sfuggire mai del tutto: come la forza di gravità resta cogente, così i gorghi dell'umano sfasciume non smettono di risucchiarla.

Solare e tenebrosa, necrofila e vivificante, cardiaca mentale ventrale, l'avventura di Jeliza resta terrena nella sua essenza. Dicevamo: Tideland è un regno di corpi, come *Wonderland...* Ma con una differenza: qui il morbo del disfacimento terreno li ha ammalati, i corpi. Qui la morte aleggia sempre sugli involucri di carne e – sebbene non se li porti mai via, non ce li strappi agli occhi – li intacca e li corrompe. Eloquente, a proposito, la definizione che Gilliam dà del romanzo di Cullin: «*Alice nel Paese delle Meraviglie* incontra *Psycho*». La meraviglia va a braccetto con l'orrore.

Questo il brano di «Alice» preferito da Jeliza, quello che chiede a Noah di leggerle e rileggerle: «Dopo una caduta del genere, ruzzolare giù dalle scale sarà un'impresa da niente! A casa penseranno tutti che ho un coraggio pazzesco!» (12). La preferenza accordata a questo passo su tutti getta una luce particolare sui bisogni affettivi della piccola, ci rivela qualcosa di particolarmente struggente: ella s'immagina nei panni di Alice che ritorna a casa, nella campana di vetro costituita dalla sua famiglia naturale, e si fa bella coi suoi cari dell'avventura vissuta. *Un ritorno* che a Jeliza è *precluso*. Ma non le è precluso un nuovo inizio. Sia il romanzo di Cullin che il film di Gilliam s'interrompono nel medesimo punto, culminano tra le macerie fumanti del treno deragliato e i superstiti che vagano feriti e spaesati, in una notte rischiata dai luccichii intermittenti di una costellazione di lucciole e dai focolai barbaggianti della fine-di-un-mondo giunta – come un *deus ex machina* – per concedere a Jeliza-Rose la chance di un'altra vita, una vita che si preannuncia normale sana tranquilla, o almeno più di prima. L'ultima immagine di Jeliza è tra le braccia

di colei che probabilmente sarà la sua premurosa nuova mamma. Apocalisse a parte, tutto è bene quel che finisce bene. Eppure, se proviamo a immaginare Jeliza lontana dal cupo paese dei balocchi di cui è stata principessa, in una città formicaio come tante, seduta al banco di scuola durante una noiosa lezione di matematica, con lo sguardo che rimbalza sui vetri della finestra... se riusciamo a vederla, possiamo scorgere i suoi grandi occhi neri immalinconirsi, per un attimo, i suoi occhi vivissimi dove sguazzano le lucciole... scorgiamo quegli occhi venir calamitati dalla nostalgia per i giorni pazzi con la sua sgangherata combriccola, e turbati dal sospetto (forse dal timore) che la sua vita non sarà più travolgente pericolosa elettrizzante come allora. Comunque vada, possiamo scommetterci: una *ragazzina perbene* non lo sarà mai.

(11) Mitch Cullin, «Tideland», cit., p. 25.

(12) *ivi*, pp. 19-20. Cfr. Lewis Carroll, «Alice nel paese delle meraviglie», cit., p. 20.