

## 2. PERCORSI TEMATICI

### 2.1. LA SOGLIA E IL VIAGGIO

“Non esiste un modo solo”, dice Eli Lapp a suo nipote Samuel in *Witness*. Il mondo narrativo creato da Peter Weir non è un mondo semplice; non esiste una sola realtà, ammesso che esista una realtà in senso assoluto, una sola dimensione: esistono due o più universi “...eterogenei e reciprocamente irriducibili. Tra essi un personaggio chiave tenta di autonominarsi come punto di sutura”<sup>1</sup>. I personaggi compiono un viaggio che dall'esterno li porta all'interno di un microcosmo fisico o psichico governato da leggi diverse da quelle che governano l'universo di provenienza. Attraversando la porta che si trova tra i due mondi il personaggio, e con lui lo spettatore, viene catapultato in un'altra dimensione: deve confrontarsi con essa e dall'incontro-scontro delle due può uscirne vincitore oppure vinto. I film di Weir sono tutti ambientati sulla soglia, nel punto e nel momento in cui due o più mondi si incontrano e collidono. Sono la storia di uomini messi in crisi dall'irrompere del non comune all'interno della loro esistenza comune.

È stato notato che l'esito del viaggio cambia a seconda che il film sia di produzione australiana o americana: nel primo caso sono storie di viaggi senza ritorno, nel secondo i protagonisti fanno ritorno o,

---

<sup>1</sup> Roberto Nepoti, “L'antieroe dei due mondi”, in Ninni Panzera e Carmelo Marabello (a cura di), *Peter Weir - Un cinema vissuto pericolosamente*, Centro Studi Cinematografici, Taormina Arte, 1987, p. 23.

tutt'al più, torna qualcuno di molto vicino a loro<sup>2</sup>. Altrettanto interessante è sottolineare che i personaggi che riattraversano la soglia e tornano, ormai cambiati da un'esperienza che spesso sfugge all'interpretazione, sono quelli che non hanno intrapreso il viaggio volontariamente ma ci si sono trovati in mezzo per l'altrui volontà. Si partirà quindi da questa riflessione per analizzare l'immagine della soglia e del viaggio nella produzione cinematografica di Peter Weir<sup>3</sup>.

### 2.1.1. Viaggi senza ritorno

Dice Todorov a proposito di *La principessa Brambilla* di E.T.A. Hoffmann: “[...] Lo specchio è presente in tutti i momenti in cui i personaggi del racconto debbono fare un passo decisivo verso il soprannaturale [...]”<sup>4</sup>. Le immagini riflesse sono importanti nei film di Weir, in un certo senso funzionano da porta. Il protagonista vedendo la sua immagine riflessa sembra essere cosciente della sua capacità di andare oltre, di attraversare lo specchio (come fa la piccola Alice) per entrare in quel mondo altro che fatalmente viene a contatto con quello del protagonista. Non sembra di poter dire che questo mondo altro sia l'aldilà inteso in senso cristiano; è piuttosto simile al tempo dei sogni della cultura aborigena<sup>5</sup>, o forse è l'unione dei due. Si prenda ad esempio *Picnic*: le ragazze vengono presentate attraverso immagini riflesse, soprattutto Miranda, colei che con la sua assenza riempirà tutto il film. Miranda scompare sulla roccia senza lasciare alcuna traccia perché lei

---

<sup>2</sup> Cfr. Gianni Canova, “Frames from Australia”, in Ninni Panzera e Carmelo Marabello (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> Da ora in poi si useranno le seguenti abbreviazioni per i titoli dei film:

*The Cars* per *The Cars that Ate Paris*,  
*Picnic* per *Picnic at Hanging Rock*,  
*The Year* per *The Year of Living Dangerously*,  
*Dead Poets* per *Dead Poets Society*.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti Editore, Milano 1981, p. 125.

<sup>5</sup> Secondo gli aborigeni il *dream time*, il tempo dei sogni, è il luogo dove si può entrare in contatto e ricongiungersi con gli spiriti ancestrali che un tempo crearono il mondo. Il *dream time* è il tempo e la dimensione del glorioso passato del mondo.

sa cose che pochi altri sanno, come dice ad un certo punto Sarah, sua compagna di stanza nonché suo alter ego, suo doppio. In fondo, come si legge nello studio di Otto Rank<sup>6</sup>, l'uomo e il suo doppio sono indissolubilmente legati: se muore uno, anche l'altro è destinato a perire. Anche Sarah scomparirà ma solo nel sogno del fratello Albert; nella realtà dell'Appleyard College si suicida nell'estremo tentativo di riunirsi alla sua amata Miranda. Nel sogno Albert chiede alla sorella di non andare, ma lei risponde: "Bertie mio, vorrei poter restare, ma sono chiamata." Anche Miranda è chiamata, chiamata da una forza misteriosa che l'attira sulla roccia e non le permette di fare ritorno. Lei stessa va incontro a questa forza: è lei, infatti, a scendere dalla carrozza per andare ad aprire il cancello su cui è scritto "Hanging Rock Picnic Grounds". Oltrepasato quel cancello finisce il viaggio alla Roccia e inizia il viaggio di Miranda e quello dello spettatore sulla Roccia, simbolo di antico sapere, in un mondo misterioso, in un universo senza tempo<sup>7</sup> dove si paga il prezzo della conoscenza con la sparizione. E Miranda scompare per ben due volte nel corso del film. La prima è ovviamente la sua sparizione sulla roccia, la seconda è la sparizione del cigno sotto gli occhi di Michael<sup>8</sup>. Weir ha più volte suggerito di sovrapporre l'immagine del cigno a Miranda: così, quando Michael guarda il cigno nello stagno, immediatamente il suo pensiero e quello dello spettatore corrono a Miranda. Quando poi si sente lo sbattere delle ali e lo sguardo di Michael si posa sullo stagno vuoto c'è la consapevolezza che Miranda è di nuovo scomparsa e questa volta per sempre. Da questo punto in poi il film si avvia infatti verso la sua conclusione, che sarà di fatto una "non conclusione". Il mistero non sarà risolto, le ragazze non verranno ritrovate e Miranda riapparirà per l'ultima volta in *slow motion* nelle immagini già viste che raccontano il momento in cui lei e le sue compagne si allontanano dal picnic per andare sulla roccia e per l'ultima volta scomparirà lasciando spazio ai titoli di coda.

Altri ancora sono i viaggi senza ritorno nel cinema di Weir. In

---

<sup>6</sup> Cfr. Otto Rank, *Il doppio*, Sugarco Edizioni, Carnago, 1994.

<sup>7</sup> Cfr. M. Sesti, "Peter Weir e il vuoto della ragione", *Bianco e Nero*, n° 4, 1985, pp. 61-62.

<sup>8</sup> Secondo Guido Fink Michael è il personaggio che funge da intermediario tra i due mondi: anche lui fa un viaggio sulla montagna ed è lui a ritrovare Irma.

Cfr. G. Fink, "Picnic at Hanging Rock", *Bianco e Nero*, Marzo-Aprile 1977.

*Gallipoli* il giovane Archy parte per un viaggio che lo conduce fisicamente in Europa e che spiritualmente lo fa diventare uomo. Anche qui i personaggi devono attraversare una soglia: l'arruolamento. Sia Archy che gli amici di Frank si arruolano volontariamente, Frank invece lo fa solo come riflesso alla decisione degli amici. Per questo si salverà, diventerà uomo e presumibilmente tornerà indietro per raccontare: senza volerlo sarà il punto di sutura fra il mondo dell'adolescenza e quello degli adulti. L'arruolamento è la porta d'ingresso per la guerra, ma è anche l'inizio di un viaggio di maturazione che porta alla consapevolezza. Archy crede nell'integrazione delle culture e per questo parte per una guerra combattuta in un altro continente. È alla ricerca di tale integrazione e vuole farsene il mediatore, ma questo ruolo è troppo grande per lui e nel momento in cui il suo idealismo e il suo ottimismo entrano in contatto con l'assurda realtà di morte della guerra Archy muore e sparisce. Alla fine del film il *freeze frame* della sua immagine si scurisce per lasciare spazio ai titoli di coda; Archy il ragazzo è scomparso, cosa riempirà la sua assenza? Se invece si assume Archy come simbolo dell'Australia l'esito del viaggio cambia: la morte prematura del ragazzo non gli consente di entrare nell'età adulta, ma consente all'Australia di diventare una nazione adulta. Scrive Marek Haltof:

[...] for Archy and Frank, the Gallipoli battle marks their passage into manhood, and for Australia, the baptism of fire and, consequently, the birth of a nation.<sup>9</sup>

Anche in *The Year* si incontra un personaggio che racchiude in sé le essenze di due mondi, quello orientale e quello occidentale. Billy, il nano, possiede la visione: è gli occhi di Guy sia come sua guida sia come suo fotografo. Debi Enker scrive: “[...] he is the keyhole through which Guy will come to understand Indonesia”<sup>10</sup>, Billy è, cioè, il buco della serratura attraverso il quale guarderà Guy; ma se il giornalista deve

---

<sup>9</sup> “[...] per Archy e Frank la battaglia di Gallipoli segna il loro ingresso nell'età adulta, e per l'Australia segna il suo battesimo del fuoco e, di conseguenza, la nascita di una nazione.”, M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, Twayne Publishers, New York, 1996, p. 52.

<sup>10</sup> D. Enker, “*The Year of Living Dangerously?*”, *Cinema Papers*, March 1983, pp. 64-65.

guardare dal buco della serratura vuol dire che la porta è chiusa e il nano potrebbe aiutarlo ad aprirla se solo Guy avesse la chiave giusta per fare girare la serratura. La visione di Billy, il suo voler controllare le vite degli altri, va a cozzare contro quella che si rivela essere la realtà di morte, egoismo e arrivismo della società che lo circonda ed egli che si era autonomato tramite fra due culture non può che soccombere ad un ruolo che gli sfugge di mano. Il momento che scatena l'irrequietezza che lo condurrà al decesso è la morte del bambino che lui aveva adottato. Billy osserva i rituali funebri attraverso una porta socchiusa: questa immagine è emblematica della sua posizione di tramite. Billy non è né dentro né fuori, è sulla soglia ed ha la visione di entrambi gli universi, ma non può integrarli: diventa consapevole del suo fallimento e inizia il suo viaggio di degradazione psichica.

In *The Mosquito Coast* Allie non fa ritorno perché è stato lui a decidere di intraprendere quel viaggio. È significativo che al momento della decisione di lasciare l'America Allie sia rinchiuso in cucina e la sua famiglia sia separata da lui da una porta chiusa. "Noi non possiamo entrare", dice Jerry, il secondogenito. Fatalmente, proprio questa esclusione iniziale consente loro di salvarsi. Allie oltrepassa la soglia e intraprende un viaggio alla ricerca della sua visione di un microcosmo autosufficiente, perfetto e da lui governato (perché Allie è un visionario esaltato, che finisce ossessionato dalla sua stessa visione) durante il quale si trascina dietro una famiglia che sempre più si allontana da lui. È alla ricerca di "[...] un non-luogo, un punto qualunque che non sia sulle carte geografiche, in cui perdersi e sparire"<sup>11</sup>. Il viaggio lungo il fiume è un viaggio che spiritualmente lo conduce verso l'alienazione e la pazzia<sup>12</sup> e che lo porta ad una sparizione: sparisce infatti quell'Allie Fox che la sua famiglia conosceva. Allie risulta un personaggio estremamente sgradevole, forse il più sgradevole della filmografia di Weir. Ma non è l'unico: altri due sono i personaggi alienati e convinti di essere gli eletti: David in *The Last Wave* e Max in *Fearless*. Tutti e tre hanno il potere della visione e tutti e tre credono di essere uomini al di fuori del comune, che racchiudono in sé il seme dell'integrazione fra i mondi.

---

<sup>11</sup> G. Canova, "Mosquito Coast", *Segnocinema*, 7/28, Marzo 1987, pp. 64-65.

<sup>12</sup> Cfr. Josef Conrad, *Heart of Darkness* oppure *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola.

Ma si vedano più in dettaglio David e Max.

David è un avvocato a cui viene assegnata la difesa di un gruppo di giovani aborigeni accusati di omicidio: in questo modo si deve confrontare con una cultura totalmente diversa dalla sua. David è in bilico fra due culture: della cultura occidentale conserva il razionalismo, di quella aborigena ha il potere della visione. David infatti fa sempre più fatica a distinguere tra realtà e sogno; fare sogni premonitori è una caratteristica che lo accompagna fin dall'adolescenza e più si trova sempre più coinvolto con gli aborigeni più si aliena dalla società occidentale, rappresentata in primo luogo dalla famiglia. Il rapporto che David ha con la moglie si deteriora con l'avanzare del film, il punto di svolta si ha quando Annie, dopo aver sprangato le porte contro la tempesta che imperversa fuori dalla casa, alle richieste di spiegazione del marito risponde: "Non riesco più a parlarti, non ti conosco più." Infine David completa la sua alienazione nel momento in cui chiede alla moglie di andarsene: lei è seduta nel suo studio, lui è in piedi al di là di una porta aperta. Questa disposizione dei personaggi rimanda ad una sequenza precedente, quando David, seduto dove ora si trova Annie, fa un sogno in cui l'aborigeno Chris gli offre una pietra sacra. Chris nel sogno occupa la stessa posizione che David occupa nella sequenza con la moglie: la specularità delle posizioni indica che ha ormai superato la soglia ed essendo entrato in possesso dei segreti degli aborigeni non potrà fare ritorno: "Conoscere è morte", gli dice infatti Chris. David si convince di essere il *mulkerul*<sup>13</sup>, ma questa sua missione di mediatore è molto al di sopra delle sue capacità e finisce per trascinarlo verso la pazzia: David svilupperà una personalità schizofrenica<sup>14</sup> e uscirà perdente dal confronto. Il suo approfondire la conoscenza della cultura aborigena, la sua esplorazione dei luoghi sacri gli fanno compiere anche un viaggio nella profondità del suo essere. Al ritorno dal suo viaggio nelle viscere di Sydney, David trova la porta da cui era entrato chiusa (il che vuol dire che gli è preclusa ogni possibilità di ritorno al ruolo che occupava prima nella società) ed è costretto ad andare avanti

---

<sup>13</sup> Nelle credenze degli aborigeni la vita è formata da cicli e ognuno di questi cicli finisce con una sorta di apocalisse, di solito un disastro naturale. L'apparire dei *mulkerul* (discendenti della popolazione sudamericana che abitò l'Australia durante la preistoria) segnala la fine di un ciclo e quindi la fine del mondo.

<sup>14</sup> Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 43.

per trovare un'altra via d'uscita, il buco di scarico delle fogne. Passando attraverso una soglia dalla forma circolare (come quella di *Fearless*) e dal colore scuro (come la porta da cui esce Truman) David si ritrova solo su una spiaggia in preda al suo sogno-premonizione (precedentemente Chris aveva spiegato a David che un sogno è l'ombra di una cosa vera) di un'ultima grande onda distruttrice. Certo, il caso non l'ha chiesto lui, ma è lui che volontariamente varca la soglia per compiere un viaggio nei segreti degli aborigeni. Nessuno glielo aveva chiesto; David l'avvocato ha voluto lasciare la sua dimensione perché ne aveva vista un'altra ed è sparito.

In *Fearless* il viaggio e la soglia diventano protagonisti della vicenda. Max, un altro personaggio piuttosto indisponente, è fisicamente in viaggio tra San Francisco e Huston. Improvvisamente il suo aereo precipita, interrompendo così il suo viaggio fisico e consentendogli di iniziare un altro tipo di viaggio, verso una nuova dimensione, verso un universo senza tempo, un viaggio che gli consenta di scoprire ciò che è dentro ognuno di noi. Negli attimi che precedono l'atterraggio di fortuna Max intravede una luce, una soglia (che lo spettatore vedrà solo nel *flashback* che conclude il film) che egli vorrebbe attraversare, ma che gli è preclusa. Non importa sapere cosa c'è al di là della soglia (ogni spettatore può dare l'interpretazione che più gli aggrada a seconda delle sue credenze), quello che importa è che ancora una volta incontriamo un personaggio che ha intuito la presenza di un mondo altro, che forse lo ha anche visto e che potrebbe essere il tramite fra i due mondi, ma che alla fine viene psichicamente distrutto dallo scontro tra le due realtà. Poco dopo l'inizio vediamo Max in una camera d'albergo: si sta specchiando e si sta toccando per essere sicuro della sua fisicità (più avanti dirà di essere già morto e di essere un fantasma). Quello specchio è la soglia che lui ha riattraversato per tornare nel mondo dei vivi. "Sono vivo", sussurra; ma questo suo essere vivo lo esclude da quella nuova conoscenza che egli avrebbe potuto acquisire attraversando la soglia. Il film diventa allora la ricerca di situazioni estreme che lo rimettano di fronte a quella porta in modo tale che lui la possa attraversare. Una grande paura produce euforia, spiega John Turturro nei panni dello psicologo assunto dalla compagnia aerea, ed è alla ricerca di questa euforia che Max rischia la sua vita continuamente: questa, invece, la spiegazione scientifica. Il primo vero grande pericolo

Max lo affronta attraversando un corso con il semaforo rosso (certo aveva già mangiato delle fragole a cui è allergico, ma solo nella scena di chiusura del film lo spettatore capirà quanto pericolosa possa essere una fragola per Max): poco prima i suoi occhi erano stati colpiti da un bagliore accecante, la soglia che tanto vorrebbe vacare.

Nel suo processo di ricerca Max, come David e come Allie, si è alienato dalla realtà familiare. Il suo matrimonio sembra finito: dopo una lite con Laura, sua moglie, abbandona la casa; non appena lui esce dalla stanza Laura gli sbatte la porta alle spalle, un gesto che chiude una soglia, che non permette alle due persone di entrare in contatto. Non a caso quando Max esce dall'ospedale per tornare a casa Laura lo va a prendere ma non entra: lo attende fuori, aspetta che sia lui a varcare la soglia per unirsi di nuovo a lei. Successivamente sarà Max ad andare da Laura che si trova in cucina, luogo della donna per eccellenza, il che sottolinea ancora di più come sia lui a voler riaprire quella porta che era stata chiusa nella camera da letto durante la lite, per chiederle di salvarlo. Ma ecco durante l'emblematica sequenza che chiude il film, Max mangia una fragola, il frutto proibito, come era stata in precedenza definita (in questa occasione, tra l'altro, la fragola gli era stata offerta da una cameriera di nome Faith, fede); ma il frutto proibito per eccellenza è la mela, quella mangiata da Biancaneve, ma anche il frutto dell'albero della conoscenza che Adamo ed Eva non dovevano mangiare. Adamo ed Eva invece mangiano la mela, acquisiscono la conoscenza del bene e del male, ma a caro prezzo: una volta cacciati dall'Eden, viene loro preclusa la possibilità di riattraversarne la soglia<sup>15</sup>. Max ha una reazione violentemente allergica alla fragola e sta per morire. Sta portando a termine quel viaggio di ricerca della soglia: alla fine dell'ultimo *flashback* si vede finalmente questa porta, questa luce e Max si incammina verso di essa. "La luce è all'uscita del tunnel", diceva il sindaco di Paris ai suoi concittadini e Max si trova in un tunnel, la fusoliera dell'aereo precipitato, al fondo del quale si vede la luce, la via d'uscita/entrata. Di qua c'è il mondo reale, il mondo dei vivi (e ci si chiede pure se queste definizioni hanno ancora un senso), di là c'è la luce, c'è il mondo dei fantasmi ("Siamo fantasmi", aveva detto ad un certo punto Max a Carla per convincerla ad entrare nel centro com-

---

<sup>15</sup> Cfr. *Genesi* 3.



merciale con lui). Max non attraverserà la soglia richiamato indietro da Laura: la sua ricerca è fallita, il suo viaggio non ha dato risultati e lui è rimasto escluso. “Sono vivo”, mormora tra le braccia della moglie. Certo Max è vivo, ma chi è Max adesso? Come David, anche lui ha avuto la visione: Max l’architetto ha intravisto un’altra dimensione, si è smarrito nella ricerca del suo ingresso ed è sparito. Se il finale lascia sperare in un lieto fine in realtà sembra di poter dire che il Max che è stato sulla soglia ed è tornato indietro è un uomo nuovo che non può più assumere il ruolo sociale che aveva occupato fino a prima dell’incidente.

Anche in *Green Card* si incontrano due mondi che entrano in collisione: quello tutto ordine e perfezione dell’ambientalista Bronte, e quello molto bohémien del francese Georges, *sterile progressiveness vs what life is all about*<sup>16</sup>. Il loro primo incontro avviene attraverso il vetro di un bar: Bronte è dentro, Georges è fuori, non entra: è Bronte ad andare da lui. Quando riappaiono nella sequenza successiva sono già sposati ma in effetti i loro mondi si sono appena sfiorati, non hanno avuto modo di entrare in collisione. Nel momento in cui è necessaria la convivenza Bronte aprirà la porta del suo appartamento a Georges e da quel momento cominceranno i contrasti. Il viaggio che i due intraprendono è un viaggio che li porta verso l’amore, verso la conoscenza reciproca nonché verso la conoscenza di loro stessi. È un incontro che mette vicino tutta una serie di opposti: donna-uomo, alta borghesia-proletariato, idealismo-pragmatismo, USA-Francia, nuovo mondo-vecchio continente. Il punto di unione sembrerebbe già offrirlo l’amica di Bronte, Lauren. In realtà il percorso verso l’integrazione lo devono compiere Bronte e Georges e sarà un viaggio senza ritorno. L’elemento perturbante-misterioso è naturalmente Georges, il quale ha un po’ la stessa funzione di Keating: entra nella vita di Bronte e le fa vedere un mondo diverso in cui lei alla fine potrebbe integrarsi. Questo non può avvenire, almeno non sullo schermo e non in America. Paradossalmente i due coronano l’unione nel momento in cui sono fisicamente lontani, chiusi in due diverse stanze per rispondere alle domande degli ufficiali dell’immigrazione. Allo stesso tempo questo momento è anche il punto di inizio di un movimento di allontanamento visto che Geor-

---

<sup>16</sup> M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 117.

ges è espulso. Se comunione fra i due mondi può esserci dovrà essere Bronte ad attraversare la soglia e ad andare verso il mondo di Georges in Francia, in Europa, dove tra l'altro si trova anche Londra sede dell'istituto dove aveva insegnato Keating prima di approdare a Welton. Dal momento in cui i due decidono per il matrimonio di convenienza fino al momento della separazione finale il percorso che compiono li fa diventare inadatti per la vita che conducevano prima del loro incontro: per tanto il loro è un viaggio senza ritorno. Lo stesso si può dire per il viaggio che il protagonista di *The Truman Show* compie: è senza ritorno perché l'esperienza che fa gli impedisce di tornare ad occupare il posto che aveva precedentemente.

Truman è protagonista inconsapevole di uno show e come tale è rinchiuso in un mondo creato apposta per lui, un mondo perfetto come gli fa notare il suo amico Marlon una sera mentre guardano il tramonto. "Noi accettiamo la realtà del mondo così come si presenta", dice Christof, l'ideatore dello show. Insomma, l'uomo medio non si pone domande e accetta di vivere al meglio ogni situazione senza guardare più in là del proprio naso a meno che una serie di coincidenze non lo faccia riflettere, non gli faccia intuire che può esserci dell'altro. Questo è quello che accade a Truman ed egli diventa l'ultimo (in ordine di tempo) della serie di personaggi che Weir colloca in limine a due mondi. Recandosi al lavoro una mattina una serie di eventi strani<sup>17</sup> lo convincono ad intraprendere un viaggio alla ricerca di quell'altra dimensione che ha intravisto. Così, al posto di entrare nel palazzo dove lavora, fa due giri nella porta girevole<sup>18</sup> (la figura del cerchio è estremamente importante e presente nel film) e da questa sorta di limbo viene catapultato fuori in un mondo diverso da quello che era abituato a vedere tutti i giorni. Diverso non perché sia cambiato, ma perché lui, Truman, lo sta guardando da un diverso punto di vista (come già aveva

---

<sup>17</sup> Todorov diceva che il fantastico implica avvenimenti strani che provocano un'esitazione nel protagonista. Anche il mondo di Truman è turbato da eventi strani, ma rimane da capire se il fantastico è in Seahaven o se è nel mondo fuori dal set. Cfr. Tz. Todorov, *La letteratura fantastica*, op. cit.

<sup>18</sup> È interessante che la porta sia girevole: come si sa le rotazioni possono essere sia centripete che centrifughe. Per Truman il movimento rotatorio della porta è prima centrifugo e poi centripeto ed esprime molto bene la confusione e il disagio in cui si trova il nostro eroe.

insegnato a fare Robin Williams/Keating in *Dead Poets Society*). Certo le vie d'uscita gli vengono continuamente precluse, ma Truman non desiste. Poco prima dell'inizio della sua fuga lo vediamo allo specchio e dietro allo specchio c'è una telecamera: Truman si specchia, ma allo stesso tempo sembra fissare i due addetti ai lavori che si trovano nello studio e che si domandano: "Ci sta guardando. Credi che abbia capito?" Poi Truman fa il suo solito show e i due si tranquillizzano; ma come scrive Todorov: lo specchio è lì prima che si passi in un'altra dimensione, per Todorov nel fantastico. Lo specchio è una porta, nel caso di Truman riflette sempre la stessa immagine ma che adesso ha un diverso grado di coscienza. Finalmente Truman riesce a eludere la sorveglianza delle telecamere scappando da un buco (come non pensare alla soglia circolare tanto cercata da Max in *Fearless*) e intraprende un viaggio via mare, quasi fosse un novello Ulisse, che gli permette di completare il suo processo di crescita<sup>19</sup>. Ma il suo mondo è un mondo finito ed egli va letteralmente a sbattere contro l'orizzonte. Lì ovviamente troverà la soglia che si aprirà come un rettangolo nero contro il cielo azzurro (come non pensare al monolite di *2001: A Space Odyssey*<sup>20</sup>). Cosa c'è oltre quella porta Truman non lo può sapere, così come non sapeva da che cosa fuggiva né verso cosa fuggiva: ha raggiunto il limite del suo mondo e come Ulisse varcò le colonne d'Ercole, anche lui varcherà la soglia e sparirà nel buio. "Truman apre una porta sul buio, ma chi può essere certo che dall'altra parte non ci sia un mondo reale ancor più totalizzante dell'immaginario?"<sup>21</sup>. Nessuno può dare una risposta; anzi, infinite sono le domande che si accumulano sull'ennesima sparizione nel cinema di Weir, destinata come le altre a restare insoluta. Truman l'assicuratore, Truman la star è scomparsa: non resta che la sua assenza.

---

<sup>19</sup> Lo stesso Weir in un'intervista rilasciata a Paul Kalina definisce il suo film "[...] a rites-of-passage movie", cfr. P. Kalina, "Peter Weir and *The Truman Show*", *Cinema Papers*, October 1998, pp. 18-21, 56.

<sup>20</sup> La prima volta che Kubrik mostra il suo monolite esso è un rettangolo nero che si staglia contro il cielo azzurro; inoltre funge da porta: fa entrare le scimmie in una fase successiva della loro evoluzione e alla fine del film fa entrare David in un'altra dimensione.

<sup>21</sup> P. Cherchi Usai, "The Truman Show", *Segnocinema*, Settembre-Ottobre 1998, pp. 91-92.

### 2.1.2. Viaggi che lasciano intravedere la possibilità di un ritorno

Anche in questo caso bisogna tenere conto del fatto che il protagonista si trova sempre nel punto di collisione tra due o più mondi ed egli è inconsapevolmente colui che può unirli in sé. È importante la sua inconsapevolezza perché è quella che gli consente di tornare: il personaggio compie un viaggio nel mondo altro, cerca di capirlo, ma non ci riesce, infine torna al suo mondo: certo è un uomo nuovo, ma fino a che punto l'esperienza l'ha cambiato?

In *The Cars* Arthur si ritrova in un mondo apparentemente normale i cui abitanti però speculano sugli incidenti stradali che loro stessi causano. Arthur si trova lì non per sua volontà ma perché vittima di uno di questi incidenti. Sembra che una forza superiore governi le sue azioni: è l'unico *outsider* che riesce a penetrare nella chiusa comunità di Paris; l'altro *outsider*, il reverendo, viene assassinato. Come Truman ha paura dell'acqua ed è prigioniero sulla sua Seahaven, così Arthur ha paura di guidare ed è prigioniero di Paris. In realtà è libero, almeno secondo quello che gli dice il sindaco: "A lei la scelta: o prendere la mano che le si tende, o uscire da quella porta e andarsene con la sua macchina. Tocca a lei decidere."; anche se poi nella notte in cui le macchine distruggono la città dirà che nessuno può entrare o uscire da Paris. In fondo Arthur è molto simile a Truman: sono entrambi prigionieri di un mondo chiuso, paradisiaco ma allo stesso tempo diabolico; cercano di fuggire ma hanno delle paure che li inibiscono; hanno una figura che vorrebbe controllare e dirigere la loro vita (Christof, il sindaco). Alla fine trovano la porta e si allontanano nel buio. Truman l'apre lui stesso, Arthur la trova aperta e dopo aver superato la sua fobia segue la fuga degli altri cittadini nella sua auto. Il suo è un ritorno: il suo viaggio di conoscenza dei segreti di Paris era iniziato con l'infermiera che gli apriva la porta dell'ospedale e lo immetteva nella vita cittadina (ancora a sottolineare il ruolo non attivo di Arthur) e dopo un periodo di permanenza eccolo sulla strada per il suo mondo guarito dalla sua incapacità di guidare e dai suoi sensi di colpa.

*The Plumber* introduce lo spettatore nella tranquilla serenità della casa dell'antropologa Jill per mostrare come la presenza perturbante di

Max possa minare il delicato equilibrio della donna<sup>22</sup>. Jill si trova a contatto con la realtà dell'idraulico senza aver compiuto nessun atto di volontà. Max si presenta alla porta dell'appartamento senza che nessuno lo abbia chiamato. Jill lo lascia entrare ma subito l'incontro fra i due si fa scontro. Il territorio di Max è il bagno nel quale spesso lavora a porta chiusa costringendo Jill a stare al di là della porta e ad immaginare cosa lui stia facendo. Max è completamente a suo agio in casa di Jill mentre la donna si sente sempre più a disagio. L'antropologa decide quindi di non farlo più entrare in casa sua e di conseguenza finge di non sentirlo bussare. Ma se la porta di casa rimane chiusa Max entra nel suo territorio dal tetto: lui riesce sempre ad entrare. Saranno invece gli scienziati ad avere problemi a penetrare nel suo mondo. L'indiano, ospite illustre di Jill e Brian (quest'ultimo unicamente interessato alla sua carriera non si preoccupa minimamente di quello che sta succedendo alla moglie), si ritrova prigioniero nel bagno e per entrare gli altri devono abbattere con la forza la porta chiusa. La dimensione di Max è quindi penetrabile solo con la violenza, mentre Max non ha alcuna difficoltà ad entrare in casa di Jill: nei suoi due ultimi ingressi trova la prima volta la porta spalancata e la seconda viene addirittura chiamato per risolvere un allagamento. Sembra che ormai Jill si sia arresa, ma proprio quando Max sembra padrone della situazione lei riesce a liberarsi di lui accusandolo di furto e facendolo arrestare. L'antropologa che si era trovata involontariamente a contatto con una realtà diversa, quella di Max, riesce così a ritornare nella sua dimensione.

*The Year* vede due protagonisti in un certo senso complementari tra loro, il nano Billy e il giornalista australiano Guy. Di Billy si è già parlato nel paragrafo 2.1.1; Guy è anche lui un uomo che si trova sospeso fra due culture, ma non per sua volontà: sono Billy e il lavoro che lo hanno costretto in questa situazione. Emblematico è il suo ingresso in Indonesia: avviene con l'attraversamento di un cancello che gli viene aperto e che Guy neanche tocca. Egli non ha scelto di andare

---

<sup>22</sup> Marsha Kinder pone l'accento sull'influenza che le opere di Pinter possono aver avuto, anche a livello inconscio, su questo lavoro di Weir. Il regista infatti aveva studiato Pinter all'università. Cfr. M. Kinder, "The Plumber", *Film Quarterly*, summer 1980, pp. 17-21.

in Indonesia. Suo malgrado Guy si troverà sempre più coinvolto con una realtà diversa, ma egli non è interessato a diventare mediatore, a differenza di quello che crede Billy non ha nessun destino da compiere: vuole solo farsi notare nel suo lavoro. Guy non ha una visione (alla fine del film perderà un occhio, dopo che già aveva perso gli occhi di Billy). Il suo viaggio rimane un viaggio da testimone in una diversa realtà. Debi Enker scrive di lui: "He is a figure of powerlessness"<sup>23</sup>, è un personaggio impotente. Cosa rimanga in lui di questa esperienza dopo che avrà varcato la soglia che lo condurrà al viaggio di ritorno non è dato sapere. È interessante però che l'uscita dall'Indonesia preveda che Guy passi attraverso una porta, come al suo ingresso, ma questa volta è lui stesso ad aprirla dopo aver lasciato indietro il suo registratore, simbolo del lavoro del giornalista.

*Witness* presenta un doppio viaggio, un movimento chiasmico<sup>24</sup>: quello di Samuel e Rachel a Philadelphia e quello di John Book nella comunità degli Amish. In entrambi i casi non si tratta di un viaggio intrapreso volontariamente, ma è sicuramente un viaggio che cambierà la vita dei suoi partecipanti. Dei tre viaggiatori Book e Samuel sono l'uno l'alter ego dell'altro: Samuel entra nel mondo "degli inglesi" portato dalla madre, Book entra nel mondo degli Amish portato da Rachel e da suo suocero: nessuno dei due agisce volontariamente ma per necessità. Per tutti il viaggio è la scoperta di un mondo altro, di un paese delle meraviglie che, come quello in cui si trova catapultata Alice, ha regole e leggi sue. Si tratta di scoprirle ed eventualmente adattarsi in modo tale da poter operare una sintesi. I due mondi appaiono subito totalmente separati l'uno dall'altro, l'unico punto di fusione potrebbe essere l'unione fisica fra Rachel e Book. Tale unione non avverrà perché ci sono regole sociali degli Amish che impediscono a Book di restare. Book a sua volta è consapevole della sua totale alterità: se rimanesse infrangerebbe le regole e potrebbe arrecare danno a Rachel e a tutta la comunità Amish. C'è un movimento di avvicinamento fra Rachel e Book che culmina nella scena del bagno della donna. Book compie un

---

<sup>23</sup> Cfr. D. Enker, "The Year of Living Dangerously", *Cinema Papers*, March 1983, pp. 64-65.

<sup>24</sup> Cfr. G. Canova, "Witness - Il testimone", *Segnocinema*, 5/19, Settembre 1985, p. 98.

movimento che dall'esterno della casa lo porta all'interno, sulla soglia della camera di Rachel. Lì lui la osserva attraverso una porta semiaperta. Abbiamo un'immagine riflessa di Book (ancora una volta uno specchio in un punto chiave della narrazione) e lui è sulla soglia: se la oltrepassasse entrerebbe in un mondo altro e non potrebbe fare ritorno. Book osserva ma rimane al di qua: le due dimensioni si sono sfiorate ma non è stato possibile per loro unirsi. Ormai l'occasione è stata persa e le due dimensioni cominciano un lento ma inesorabile processo di allontanamento. Molto chiara a questo riguardo è la sequenza dell'addio. Book è in piedi sotto il portico della casa di Rachel e alla sua destra c'è la porta d'ingresso, un rettangolo nero sullo sfondo chiaro della casa. Sulla soglia si affaccia Rachel, ma non esce. Lei e Book non parlano, si guardano e i loro sguardi sono più che eloquenti. Entrambi rimangono lì fermi sulla soglia e infine Book si allontana senza che ci sia un contatto, a parte quello visivo. Secondo Marek Haltof, sia Guy che Book sono come dei turisti che viaggiano in terra straniera<sup>25</sup>: da qui l'importanza dello sguardo in entrambi i film. È interessante infine notare che dopo l'irruzione dei tre poliziotti corrotti nel mondo Amish, Book non è più visto in interni, anche i saluti avvengono tutti fuori dalla casa, quasi a voler sottolineare che i due mondi sono entrati in contatto ma che adesso sono separati l'uno dall'altro.

Il protagonista di *Dead Poets*, il professor Keating, racchiude in sé due mondi: già una volta è entrato in contatto con il mondo rigidamente regolato dell'accademia di Welton perché ha studiato lì e ne è uscito per diventare un insegnante dai metodi molto liberali. Keating ritorna a Welton per lavorare e dovrebbe essere il mediatore, colui che porta in sé sia la cultura di Welton che quella esterna, identificabile con la Londra sede del suo precedente incarico, quella stessa Londra dove accanto ad artisti e avanguardie vivono i rappresentanti dell'*establishment* e i membri di una delle monarchie più vecchie e gloriose. Insomma, Londra come sede dei progressisti ma anche dei conservatori, due poli che dovrebbero essersi fusi nella persona di Keating.

Alla sua prima lezione vediamo Keating attraverso una porta semiaperta: anche lui come Billy, come Book è sulla soglia e scruta. Entra in aula, l'attraversa ed esce da un'altra porta. Questo è il riassunto del

---

<sup>25</sup> Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 81.

suo viaggio all'interno di Welton: il suo è un passaggio, lui è il nocchiero, il capitano della nave che tragherà i suoi studenti dall'età dell'innocenza all'età della coscienza. Keating è l'elemento fantastico-perturbante della storia; contro il suo universo si scontra l'universo di Welton. A farne le spese sono gli studenti che cercano di conciliare i due mondi. Abbiamo Neil, colui che ha la visione della possibile integrazione e che si butta coscientemente dentro la nuova dimensione che gli si è aperta davanti e che come tanti altri personaggi di Weir non reggerà e verrà schiacciato dall'urto fra i due mondi: il suo tentativo di assurgere a mediatore lo porterà alla morte. Il suo compagno di stanza, Todd, è affascinato dal mondo di Keating, ma la sua timidezza lo mantiene sempre o quasi sulla soglia. Quando finalmente l'attraversa lo farà perché trascinato da Keating e da Neil. La sua finale presa di coscienza<sup>26</sup> dimostra che per lui il viaggio è stato proficuo: gli ha permesso di passare dall'adolescenza all'età adulta, come era successo a Irma<sup>27</sup>. La presa di coscienza di Todd avviene nel momento in cui Keating si trova sulla soglia e sta per andarsene: ancora una volta il fatto che il professore attraversi la soglia indica l'incomunicabilità tra i due mondi, quello dell'ordine e quello della ribellione, dell'immaginazione.

## 2.2. IL RUOLO DELLA DONNA

Affrontando l'analisi di un testo narrativo Seymour Chatman distingue gli eventi narrati in nuclei e satelliti a seconda del loro valore. Più precisamente, i nuclei sono nodi o cardini della struttura del racconto: se vengono tolti la logica narrativa viene distrutta; i satelliti invece possono essere cambiati o eliminati senza che la logica della trama venga disturbata visto che non comportano una scelta, ma sono conseguenze

---

<sup>26</sup> Occorre ricordare che per alcuni critici questa scena non indica una presa di coscienza o un'affermazione del proprio essere individuo in quanto è semplicemente una vuota imitazione del comportamento esibizionista di Keating.

<sup>27</sup> Irma è l'unica delle persone scomparse a Hanging Rock a fare ritorno. La sua esperienza, qualunque essa sia stata, l'ha trasformata da adolescente in donna.



delle scelte fatte nei nuclei<sup>28</sup>. Inoltre, secondo le teorie femministe che si diffusero a partire dagli anni Settanta<sup>29</sup> la donna nel cinema occupa spesso una posizione marginale nella diegesi: essa è oggetto passivo dello sguardo dell'uomo e dei suoi discorsi. L'uomo guarda e parla, la donna è guardata ed è parlata. Nei film di Weir la situazione della donna e il suo rapporto con la figura maschile è complessa. Bisogna tenere presente che Weir proviene dall'Australia, paese a maggioranza maschile e in cui le donne solo ultimamente sono venute ad occupare una posizione di rilievo nella società (cfr. I.1). Si analizzeranno quindi i personaggi femminili nell'opera di Weir tenendo presente sia le teorie femministe che l'opera di Chatman. In particolare, i film verranno raggruppati distinguendo tra quelli in cui la donna è nucleo ed è indispensabile per l'avanzamento della narrazione e quelli in cui la donna è satellite e la sua presenza non fa procedere la storia.

### 2.2.1. Il personaggio femminile come nucleo

In *Picnic* l'universo femminile isolato<sup>30</sup>, quello dell'Appleyard College, è contrapposto a quello maschile rappresentato da Michael e Albert. Le studentesse che salgono sulla roccia, ovvero Miranda, Marion, Irma e Edith, nella prima parte del racconto sono guardate, sono parlate. È interessante a questo proposito la sequenza dell'attraversamento del ruscello: le tre fanciulle (Edith essendo grassa non viene fatta oggetto di commenti ed è anche colei che non completerà la scalata alla roccia ma tornerà indietro terrorizzata) attraversano il corso d'acqua sotto gli occhi di Michael e Albert. I due ragazzi le guardano affascinati, Albert fa anche dei commenti sulla bellezza delle tre: per i due amici Miranda

---

<sup>28</sup> Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma, 1989, p. 52.

<sup>29</sup> Cfr. F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, 3° ed, Bompiani, Milano, 1996, pp. 243-258.

<sup>30</sup> L'isolamento e la chiusura di questo mondo nonché i rapporti esistenti tra alcuni dei personaggi principali hanno dato adito a letture omosessuali del film. Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 31; oppure G. Fink, "Picnic at Hanging Rock", *Bianco e Nero*, Marzo - Aprile 1977, pp. 129-130; oppure E. Roginski "Picnic at Hanging Rock", *Film Quarterly*, summer 1979, pp. 22-26.

e Irma, ma anche Marion sono oggetti di desiderio, ma allo stesso tempo appartengono all'universo del mito, sono esseri che vivono fuori dal tempo. Per questo il film viene anche definito come una voyeuristica fantasia maschile in cui le donne sono passivi oggetti del desiderio. Michael decide di seguirle, ma non appena oltrepassa il ruscello le ragazze sono fuori dalla portata del suo campo visivo: si sentono solo più le voci delle compagne che chiamano Miranda. In questo momento le fanciulle che prima erano state silenziosi oggetti dello sguardo maschile, si trasformano in pura voce e assumono il compito di far avanzare la diegesi fornendo il nucleo principale del film: di lì a poco infatti scompariranno. Dopo questo evento l'azione di tutti i personaggi, siano essi maschili o femminili, ruota intorno ad esso: la scomparsa della studentessa è l'unico elemento che, se eliminato, fa scomparire anche tutto il film. Dopo aver fornito il nucleo al film le ragazze tornano nel ruolo che a loro è più congeniale: la loro assenza le trasforma in oggetto mitico, sono desiderate ed amate dagli uomini ma non possono essere toccate; non si fa che parlare di loro, anche di Irma, l'unica superstita. Johnston e Cook direbbero che la donna appartenendo all'universo del mito è collocata al di fuori della storia, è glorificata, ma allo stesso tempo è marginalizzata. Solo una parte delle teorie delle due studiosi si può applicare al film perché, come già detto, Miranda e le sue compagne fanno parte della storia, se pur per breve tempo; anzi, sono la storia.

In *The Plumber* è presente il confronto fra un personaggio femminile, la studiosa Jill, e un personaggio maschile, l'idraulico Max. La donna è fin da principio in balia dell'uomo: non ha nessun metodo per contrastarlo. L'unica soluzione sarebbe l'intervento di Brian, suo marito. Fa notare Rayner che Jill si atteggia a vittima e donna in cerca di protezione<sup>31</sup>, ma in realtà non riesce ad attirare l'attenzione di Brian, troppo impegnato con la sua carriera e con la visita di scienziati delle Nazioni Unite. Non gli interessa molto se Jill sia contenta di andare a Ginevra o no e alla fine la vede come una sorta di passaporto per la Svizzera nel caso riesca a impressionare gli illustri ospiti con il suo famoso curry. Jill nei confronti di Max è in netta inferiorità. L'idraulico si

---

<sup>31</sup> Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, Cassel, London and New York, 1998, p. 82.

muove nella casa della donna come fosse a casa propria, mentre Jill esita, è goffa e a disagio. Max parla moltissimo mentre lei ascolta preoccupata, Max l'osserva e la desidera: è lui che detiene il potere dello sguardo ed è lui che muove l'azione o, per meglio dire, che la mantiene sempre ferma. "Ci sta guardando", dice Jill a Brian: la donna, a differenza di Miranda, Marion e Irma, è consapevole di essere l'oggetto del desiderio di Max. Max parla in continuazione, e cambia la versione dei fatti riguardanti la sua vita. Prima dice di essere stato in carcere per stupro, poi lo nega e accusa Jill di essersi immaginata tutto. Le dice: "Hai troppa immaginazione." Ed in fondo ha ragione: Jill chiusa nel suo appartamento, parla poco, ma usa molto la sua immaginazione sia per inquadrare il personaggio di Max che per immaginare cosa faccia in bagno, dove spesso lavora a porta chiusa. Per sconfiggere Max, Jill deve smettere di essere una casalinga e una donna: se rimane tale sarà sempre soggetta alla manipolazione degli uomini, siano essi l'idraulico o il marito<sup>32</sup>. Finalmente riesce a contrastare Max sul piano dell'istruzione (fuori quindi dall'ambiente casalingo) correggendogli un errore di grammatica: da questo punto in poi il rapporto di forza fra i due cambia. Max aveva portato avanti la diegesi fino a quel momento attraverso la parola: come già si è detto, Max parla ma in pratica non agisce. Il fatto che Jill lo corregga vuol dire che lui non è più in grado di adempiere al suo compito, non ha più il controllo della narrazione e quindi abbandona la scena. Poco tempo dopo però il bagno di Jill si allaga e Max deve tornare; questa volta la permanenza dell'idraulico dovrà essere più lunga e per questo dovranno trovare il modo di andare d'accordo. Ormai però Jill ha perso il suo ruolo di oggetto e sta per ridiventare soggetto: non ha più bisogno di mettersi sul piano di Max e colpirlo nella parola. Jill non dice niente e proprio quando sembra essersi arresa passa all'azione: nascondendo nell'auto dell'idraulico il prezioso orologio che il marito le aveva regalato imprime un'accelerata alla diegesi e conclude la storia visto che l'idraulico verrà accusato del furto dell'orologio<sup>33</sup>. La donna fornisce alla narrazione i due nuclei senza i

---

<sup>32</sup>Cfr. M. Kinder, "The Plumber", *Film Quarterly*, summer 1980, pp. 17-21.

<sup>33</sup> Si noti l'importanza dell'orologio per Weir: esso infatti appare spesso anche sotto forma di cronometro, campanile, manometro a sottolineare l'importanza dell'elemento temporale nei racconti del regista.

quali il film non esisterebbe: lascia prima entrare l'idraulico in casa e poi se ne libera.

*The Year* presenta l'inglese Jill, donna passionale e romantica, che è oggetto degli sguardi dei personaggi maschili del film. Marina Cappa<sup>34</sup> definisce bene il personaggio di Jill quando la descrive come una bella ragazza dall'aspetto sano, appetibile dagli uomini ma non divoratrice degli stessi (lo si nota ad esempio dal suo abbigliamento semplice). Con la decisione di dire a Guy del carico di armi che sta per arrivare in Indonesia dà una svolta alla narrazione in due sensi: da un lato porta all'interruzione della relazione tra lei e Guy dall'altro porta Guy ad avvicinarsi al Partito Comunista per cercare conferme alla notizia di Jill e lo mette in pericolo di vita. Inoltre quest'azione della donna contribuisce, attraverso il tradimento di Guy, a portare alla morte Billy. La decisione di Jill fornisce il nucleo centrale del film, senza il quale la trama perde il suo sviluppo logico. Una speciale attenzione merita il personaggio di Billy. Scrive James Roy MacBean:

[...] And although Linda Hunt's excellent performance establishes Billy as a believably male protagonist within the fictional narrative of the film, we never completely lose sight of the fact that Billy is played by a woman.<sup>35</sup>

Si viene quindi a creare una dicotomia visto che Billy è un uomo all'interno del film, ma una donna per quanto riguarda l'attore che gli dà corpo. Per cui diverse possono essere le interpretazioni da dare. Se si tiene conto della componente donna che l'attrice inevitabilmente porta al suo personaggio allora anche Billy è un personaggio femminile apportatore di nuclei: fornisce infatti elementi di cui il film non può essere privato senza stravolgerlo completamente. Ad esempio è Billy ad introdurre Guy alle persone che contano a Giacarta, ed è ancora lui a presentargli Jill. Ma forse è più interessante considerare Billy come un personaggio maschile così come la trama lo presenta, senza volerlo ca-

---

<sup>34</sup> Cfr. M. Cappa, "Corpi? Persone (attori)", in N. Panzera e C. Marabello (a cura di), *Peter Weir - Un cinema vissuto pericolosamente*, op. cit., p. 45.

<sup>35</sup> "[...] Anche se l'eccellente prova di Linda Hunt dà corpo ad un credibilissimo Billy, personaggio maschile all'interno della storia del film, non ci dimentichiamo mai completamente del fatto che Billy è impersonato da una donna.", J. R. MacBean, "Watching the Third World Watchers", *Film Quarterly*, spring 1984, p. 9.

ricare di ulteriori significati. È singolare comunque che in *The Year Guy*, l'unico personaggio che non dà adito a perplessità sul suo essere uomo, è l'unico che non ha nessun potere sullo scorrere degli eventi: li subisce; non solo, è anche oggetto di sguardi (da parte di Billy e di Kumar, ad esempio), lui che non sa guardare e che in certi momenti vorrebbe esprimersi, ma non ne è capace. Che sia lui ad occupare il posto della donna così come è descritto dalle teorie femministe?

*Green Card* introduce lo spettatore in un mondo in cui la donna, Bronte, è oggetto del desiderio di due uomini, il suo fidanzato Phil e Georges che la desidera prima solo per avere la cittadinanza, poi in quanto donna di cui è innamorato. Bronte a sua volta desidera, ma desidera e sposa Georges solo per avere un appartamento con una bellissima serra. Tale serra è il suo posto speciale, il suo Eden in cui nessuno è ammesso, nemmeno Phil che non riesce mai a salire a casa di Bronte. In realtà l'unico che penetra nella serra è proprio Georges, il quale addirittura la modifica piantando delle nuove piante (i pomodori, ad esempio). Un po' come succedeva a Jill in *The Plumber* Bronte si sente minacciata dalla presenza di Georges: *Green Card*, infatti, può essere visto come un *remake* di tale film<sup>36</sup>. Qui però è la donna a detenere il potere della parola, visto che Georges non parla bene l'inglese; è lui invece a detenere lo sguardo. Là Max era padrone sia dello sguardo che della parola dal momento in cui Jill lo fa entrare in casa fino al momento in cui se ne libera. Bronte e Georges sono sullo stesso piano, sono complementari l'una all'altro e muovono la diegesi in egual misura: uno dei nuclei centrali della trama è fornito dal matrimonio di convenienza che entrambi decidono di contrarre anche se sulla base di diverse motivazioni. Successivamente quando sono insieme nell'appartamento è lei a dare inizio alla loro preparazione dopo che Georges le ha detto che sta aspettando che la sua vita cominci. Questa scena è anche emblematica per confermare quello che si diceva prima sullo sguardo e sulla parola: Bronte si racconta a Georges a parole e gli mostra delle foto; lui ascolta e guarda, guarda le foto, ma soprattutto guarda Bronte. Quando è il suo turno a raccontarsi, lo fa solo attraverso parole quasi a sottolineare che la sfera d'azione di Bronte è la paro-

---

<sup>36</sup> Cfr. G. Canova, "Green Card - Matrimonio di convenienza", *Segnocinema*, Maggio - Giugno 1991, pp. 37-38.

la: per farsi capire deve comunicare attraverso essa e non attraverso la visione perché lei ancora deve imparare a guardare. Grazie a Georges imparerà a vedere e lui imparerà a parlare, a esprimersi; nella sequenza finale gli sguardi, i baci, gli abbracci che i due si scambiano forniscono il nucleo di una storia ancora tutta da raccontare.

In *Fearless* Carla è stata sconvolta dall'incidente aereo che le ha portato via il suo bambino e le ha tolto la voglia di vivere. Il rapporto che si instaura tra lei e Max pone l'accento sulla dipendenza di Carla da Max. La donna non riesce ad esprimersi, soffoca dentro di sé il suo senso di colpa; dall'altro lato Max guarda e attraverso lo sguardo capisce, parla e attraverso la parola esprime solo verità. Egli desidera Carla e con gran semplicità e schiettezza confesserà a sua moglie di provare un forte sentimento d'amore per Carla. Nella coppia di sopravvissuti è sempre Max a prendere le decisioni fino a quando Carla non riesce ad impadronirsi della parola e a confessare la sua presunta colpa. Max allora andando a sbattere contro un muro con l'auto le dimostra che lei non avrebbe potuto fare niente per salvare il suo bambino e la guarisce. In questo momento Carla diventa attiva: prende la decisione di andare a parlare con Laura per spiegarle quello che c'è stato fra loro due; quindi va in ospedale da Max per dirgli che lei ormai è guarita e che adesso tocca a lui salvarsi. "Life is meaningless except for what we make of it", scrive Scott Murray<sup>37</sup>. Di fronte a Carla che sta autonomamente facendo avanzare la diegesi Max perde la parola; lui che con la sua voce aveva guidato i superstiti del disastro aereo verso la salvezza, ora non riesce ad esprimersi. Con l'addio che i due si danno Carla esce volontariamente di scena e per quanto la decisione possa essere dolorosa è quella che fornisce il nucleo che porta alla conclusione della narrazione.

In *The Truman Show* Lauren/Sylvia (per comodità ci limiteremo a chiamarla Sylvia), la donna che fornisce uno dei nuclei principali del racconto e senza la quale la trama verrebbe a perdere gran parte della sua logica, appare per la prima volta sullo schermo dopo circa venti minuti, un po' come avveniva per Jill in *The Year*. La sua presenza però è forte fin dall'inizio e ci si rende subito conto che gran parte dei pen-

---

<sup>37</sup> "La vita è senza senso se non per quello che noi le diamo", S. Murray, "Fearless", *Cinema Papers*, August 1994, pp. 67-68.

sieri di Truman è occupata dal ricordo di Sylvia, tanto che lui sta tentando di ricostruire la sua fotografia usando pezzi di foto prese da giornali di moda. Sylvia all'interno dello show è costretta al ruolo di comparsa silenziosa, ma diventa oggetto dello sguardo di Truman il quale la desidera. Malgrado questo non sia previsto dal copione e malgrado gli sforzi fatti dalla produzione per mantenerla lontana da lui, Truman riesce a chiederle di uscire. In questo momento Sylvia diventa parte attiva nella diegesi dello show, ma anche del film (spesso vengono a coincidere). A sottolineare la sua impossibilità di controllare il discorso dice: "Non mi è permesso parlare con te." Subito dopo afferma il suo potere sul racconto scrivendo *nom*, ora, su un foglio: se non le è permesso di parlare, nessuno però le può impedire di scrivere e di far vedere. Sylvia viene fatta scomparire dallo show e a Truman viene detto che soffre di schizofrenia (abbastanza ironicamente però l'unico che all'interno dello show non soffre di tale malattia è proprio Truman, mentre tutti gli altri partecipanti allo show conducono una doppia vita). Come avveniva per le ragazze scomparse a *Hanging Rock*, anche Sylvia entra a far parte dell'universo senza tempo del mito, ma questo non la marginalizza nella diegesi, anzi le dà una posizione di grande risalto nella mente di tutti a partire da quella di Truman per arrivare a quella dello spettatore extradiegetico, passando per Christof e per lo spettatore intradiegetico.

### 2.2.2. Il personaggio femminile come satellite

In questo paragrafo si analizzeranno sia le pellicole in cui il personaggio femminile è praticamente assente sia quelle in cui occupa un posto importante pur restando, come direbbe Mulvey, al di fuori della diegesi e lasciando all'uomo il compito di farla avanzare.

In *The Cars* il mondo di Paris è a maggioranza maschile e le figure femminili fanno parte dello sfondo. Paris è una cittadina dell'*outback* dove in passato le condizioni di vita erano sicuramente difficili ed inadatte alle donne (cfr. I.1). Tutte le posizioni di potere sono occupate da uomini, le donne sono relegate ai lavori domestici, da qui l'importanza attribuita alla famiglia nel film, o tutt'al più sono infermiere. L'unico personaggio femminile di una qualche importanza è la moglie del sin-

daco: il suo ruolo nello svolgimento della narrazione è nullo; la sua funzione è quella di essere una buona moglie e una buona madre (anche nei confronti di Arthur) e di esaudire i desideri del marito. La famiglia del sindaco, infatti, vuole essere una famiglia modello. Non è però chiaro se il sindaco veda comunque la moglie come un oggetto del suo sguardo, del suo desiderio e forse il fatto che le figlie della coppia siano state adottate sottolinea la sterilità del rapporto. La donna ha “second-hand children” così come ha un “second-hand fur coat”<sup>38</sup>. È proprio la scena che gira attorno alla pelliccia è significativa per il ruolo occupato dalla donna. Lei mostra ad Arthur la pelliccia di visone che il marito le ha regalato e che lo stesso le permette di indossare solo in casa. Il suo intento dichiarato è quello di far ridere Arthur, ma allo stesso tempo tenta anche di attirare su di sé il suo sguardo e di assumere una anche minima importanza all’interno della diegesi, ma non ci riesce: anche per Arthur, come per il sindaco, rimane solo un’ombra, un pezzo dell’arredamento della casa.

Il mondo di *Gallipoli* è un mondo maschile. Certo si tratta di un film che si rifà al genere dei film di guerra in cui il personaggio femminile è relegato in una posizione di secondo piano quando non è del tutto assente. Inoltre bisogna ricordare che il mito dell’*Australianess* e del *mateship*, che nasce o si rafforza proprio con questo episodio, è solo per uomini (per di più bianchi) per cui l’assenza delle donne a Gallipoli non deve stupire<sup>39</sup>. Archy e Frank, i due protagonisti, sono per lo più circondati da figure maschili, sia a casa che poi in guerra, e quando cominciano la loro avventura sono simili a due orfani: non hanno famiglia, né mogli né fidanzate. Possono contare solo su loro stessi e sulla loro amicizia: per questo anche se inizialmente separati si riuniscono in Egitto<sup>40</sup>. Le uniche donne che appaiono, siano esse crocerossine o prostitute, madri o fanciulle in età da marito, sono figure stereotipate che non hanno alcun potere sullo svolgimento della narrazione e che appartengono allo sfondo contribuendo a creare l’atmosfera tipica

---

<sup>38</sup> J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 41.

<sup>39</sup> Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., pp. 57-58; oppure I.1.

<sup>40</sup> Anche in questo caso come per *Picnic* ci sono letture critiche che sottolineano un rapporto omosessuale tra Archy e Frank. Cfr. G. Hentzi, “Peter Weir and the Cinema of New Age”, *Film Quarterly*, winter 1990-1991, pp. 2-12.



dei film di guerra.

*Dead Poets* è ancora una volta una rappresentazione di un microcosmo popolato da figure maschili in cui la presenza femminile è del tutto secondaria<sup>41</sup>. Nella raffigurazione di un esclusivo e isolato college si possono individuare molti parallelismi con *Picnic* tanto da far quasi pensare ad una versione al maschile del precedente film<sup>42</sup>. Le figure femminili nel film sono di due tipi: le madri e le ragazze, oggetto del desiderio; in entrambi i casi sono di importanza marginale rispetto allo sviluppo del racconto. Per quanto riguarda il primo gruppo, l'unica che ha un qualche peso è la madre di Neil: sembra capire le esigenze e le aspirazioni del figlio, ma non sa aiutarlo di fronte a un padre-padrone che ha già deciso il destino del figlio. Non parla, sta in un angolo o è vista di schiena; l'unica sua azione è piangere e poi disperarsi per la morte del figlio. Rappresentante del secondo gruppo è Chris, la ragazza di cui si innamora Knox. È la classica ragazza di cui tutti al liceo vorrebbero o si sono innamorati: è bionda, è carina, è intelligente, è leader delle ragazze pon-pon della sua scuola. La sua importanza nella narrazione è simbolica, serve per il *subplot* che fa capo a Knox: in fondo però questi poteva innamorarsi di lei come di una qualsiasi altra ragazza, e lei subisce la sua corte senza mai prendere una posizione definitiva né nei confronti di Knox, né nei confronti del fidanzato.

Passando ora all'analisi del secondo gruppo, quello formato dai film in cui le donne pur essendo satelliti sono un personaggio forte, si può partire da *The Last Wave*. Annie, la moglie di David svolge più funzioni nel film: è sua moglie, è la madre delle loro figlie; inoltre funge da figura materna nei confronti di David, il quale ha perso sua madre quando ancora era un ragazzino. Durante le prime fasi del processo Annie non abbandona il marito, cerca di confortarlo, di aiutarlo, di dargli dei consigli. Man mano che David si trova sempre più coinvolto nella causa lei comincia ad avere paura, sente che delle forze misteriose stanno entrando in gioco e si accorge che suo marito si sta allontanando. Gli dice che ormai non parlano più e che lei non riesce più a co-

---

<sup>41</sup> Come già accaduto per altri film, anche per questo si possono trovare approcci critici che fanno leva sui rapporti omosessuali latenti tra i ragazzi. Per tutti valga il già citato articolo di Hentzi (cfr. nota 40).

<sup>42</sup> Per un confronto fra i due film si rimanda a M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., pp. 104-106.

municare con lui. Malgrado tutto però non è intenzionata a lasciare il marito e rimane con lui fino a quando David non le chiede di andarsene. Annie non compie nessuna azione che sia fondamentale all'avanzamento della diegesi, ma è comunque una figura forte che tenta fino all'ultimo di stare accanto al suo uomo. Rientra perfettamente in quella tipologia di donna australiana che come dice bene Brian McFarlane ha il compito di stare a casa ad aspettare il ritorno del suo *myth-making master*<sup>43</sup>.

Rachel in *Witness* è uno dei personaggi femminili più belli di tutta la filmografia di Weir. È una donna forte, intelligente e passionale, sensuale e vulnerabile. Il suo dramma è nel desiderare di poter agire pur sapendo che il suo ruolo è un ruolo di passività: seguendo il pensiero delle teorie femministe, si potrebbe dire che Rachel è soffocata nel suo desiderio d'espressione. Dice bene Jonathan Rayner: "Rachel commands the look but she does not control the narrative"<sup>44</sup>. La donna infatti trattiene su di sé gli sguardi di Book e Daniel nonché quelli della comunità. Lei li ricambia, li ignora, li sfida, ma non può in alcun modo intervenire sullo sviluppo diegetico del racconto: è il campo degli uomini, in particolare di Book. La donna è continuamente parlata: moltissimi sono i riferimenti all'interno del film al fatto che la comunità parla di lei e di Book. Glielo dice Eli e glielo dice anche una donna più anziana. Per contrasto, Rachel non parla molto. La sua sfera di influenza è la visione; è del tutto naturale che sia così poiché è la madre di Samuel, il testimone oculare per eccellenza. Si prenda ad esempio la sequenza del bagno: non ci sono parole, ma solo sguardi. In questo momento è lei che controlla la narrazione, ma lo fa nell'unico modo che il suo ruolo le consente, offrendosi allo sguardo del poliziotto. Non può agire, può soltanto indicare una possibile strada (un possibile nucleo) e attendere che sia Book a far avanzare la diegesi. Book, colui che controlla la narrazione, decide di non agire lasciando, come si diceva prima, che Rachel soffochi nel desiderio di espressione. Il giorno dopo quando nel pollaio Book le dice: "If we would have made love last

---

<sup>43</sup> Cfr. I.1, nota 3.

<sup>44</sup> "Rachel comanda gli sguardi, ma non controlla la narrazione", J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 144.

night, I would have to stay or you would have to leave”<sup>45</sup> lei è sul punto di spezzare il silenzio, di prendere in mano il corso degli eventi, si ha la sensazione che quello che dirà possa cambiare il corso della narrazione, ma la sua esitazione le fa perdere l’attimo: quando si decide a parlare Book non è più lì e lei è costretta a continuare nel suo ruolo di oggetto del parlare.

Dice Gary Hetzi a proposito della protagonista di *The Mosquito Coast*:

In the case of the wife (referred to only as “Mother”), the lack of a fully developed character is especially irritating, since it is to the most prominent female figure that one naturally looks for an alternative to Allie’s patriarchal excess.<sup>46</sup>

In questo film infatti Weir introduce lo spettatore in un microcosmo, quello di Geronimo, dove tutta la popolazione sembra avere un’unica madre, la moglie di Allie Fox che lui stesso, come tutti gli altri, chiama Mamma. La coppia, anche Allie viene chiamato da tutti padre o papà, sembra ricordare la prima coppia della storia, Adamo ed Eva. Mamma è una figura sempre presente che però non compie nessuna azione che possa influenzare la diegesi. Ecco un’altra donna australiana, ecco un’altra Annie. Inoltre, essendo una costola di Adamo<sup>47</sup>, Mamma segue senza protestare le orme del marito, non si preoccupa neppure di instaurare un dialogo costruttivo con lui. La narrazione è sempre saldamente in mano ad Allie, uomo, padre, ma anche figlio: anche lui chiama la moglie Mamma ed entra sempre più in competizione con i suoi due figli maschi<sup>48</sup>. Sono loro, infatti che cercano di contrastare il padre e di convincere la madre ad agire, mentre lei sembra paralizzata

---

<sup>45</sup> “Se questa notte avessimo fatto l’amore avrei dovuto rimanere oppure tu avresti dovuto andartene.”

Si è preferito citare questa battuta in inglese perché la traduzione italiana in circolazione aggiunge una sfumatura di significato inesistente nell’originale.

<sup>46</sup> “Nel caso della moglie (chiamata semplicemente “Mamma”), è molto irritante la mancanza di un personaggio ben sviluppato, visto che è nel personaggio femminile di maggiore importanza che uno istintivamente cerca un’alternativa agli eccessi patriarcali di Allie”, G. Hentzi, “Peter Weir and the Cinema of New Age Humanism”, *Film Quarterly*, winter 1990-1991, p. 10.

<sup>47</sup> Cfr. *Genesis* 2: 21-22.

<sup>48</sup> Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 153.

fin quasi al punto di lasciarsi distruggere dalle follie visionarie del marito.

*Fearless* fa conoscere allo spettatore un'altra figura femminile oltre a Carla. Si tratta di Laura, la moglie di Max e madre del loro bambino (sono queste le due funzioni che ha nel film). È una donna forte che, come nel caso di Annie, non intende abbandonare il marito a meno che non sia lui ad obbligarla (in questo caso sarà lui a lasciarla). Laura non ha nessun potere di controllo sulla narrazione: è una spettatrice, può tutt'al più sfogare il suo desiderio di espressione parlando con Max, con lo psicologo, con Carla, oppure usando la musica e la danza. Durante tutto il film non fa altro che attendere, attendere che il marito si faccia vivo dopo il disastro, attendere che il marito si riprenda e torni a vivere (ancora una volta si ricorda il ruolo della donna australiana nei confronti del suo uomo). Significativa di questa sua funzione è la scena in cui Max esce dall'ospedale. Laura fuori dalle porte di quell'edificio sta facendo l'unica cosa che può fare: lo sta aspettando. Nella sequenza finale finalmente anche Laura può esprimersi salvando il marito: agisce, certo, ma la sua azione è conseguenza di un nucleo fornito dal marito nel momento in cui mangia la fragola; anche il suo risveglio grazie al primo soccorso fornitogli dalla moglie è conseguenza di un nucleo precedente dato dalla richiesta di Max a Laura perché lei lo salvi.

In *The Truman Show* la controparte "passiva" di Sylvia è Meryl, la moglie di Truman. Interessante l'entrata in scena di Meryl: la si vede subito mentre sta parlando del suo ruolo nello show ed è introdotta da una scritta bianca sul fondo nero: "Hannah Gill, nel ruolo di Meryl". Ancora non si sa chi è Meryl (anche se si può immaginarlo facilmente), ma questa scritta è importante perché introduce in una struttura diegetica che ricorda quella delle scatole cinesi<sup>49</sup>. Successivamente si sente la voce di Meryl (anche se in teoria non si può ancora essere sicuri che si tratti proprio di lei), ma non la si vede: si stabilisce così il suo ambito di pertinenza: la parola. Truman guarda e agisce, Sylvia guarda, Meryl parla. Truman sottolineerà più volte questo ruolo della moglie chiedendole nei momenti in cui lui è più confuso con chi stia parlando o che cosa c'entri quello che sta dicendo. Meryl in teoria ha un certo controllo sulla diegesi dello show perché segue un copione che co-

---

<sup>49</sup> Cfr. M. W. Bruno, "Isole", [*duel*], Febbraio 1999, pp. 46-47.

munque è soggetto a repentini mutamenti, posto che Truman non è un attore. Sulla diegesi del film non ha invece nessun tipo di controllo (là dove invece ce l'ha Sylvia) e le sue azioni sono reazioni a quelle di Truman: lei è totalmente in suo potere. Infine si potrebbe azzardare l'ipotesi che sul piano diegetico dello show sia Truman ad occupare il ruolo della donna. È in un universo senza tempo, è mitizzato e marginalizzato (sembra assolutamente incapace di agire non per causa sua, ma per l'intervento di una forza superiore identificabile con Christof), è oggetto di sguardi ed è continuamente parlato, fin dall'inizio del film quando Christof parla di lui. Insomma, Truman sembra rispondere perfettamente al ruolo della donna così come enunciato nelle teorie femministe. Colui che cerca di dirigere le sue azioni è un uomo, Christof, ma alla fine il desiderio di esprimersi di Truman è più forte della sua volontà e dalla passività il nostro eroe passa all'azione, compiendo il suo processo di emancipazione. Come dice lo stesso Weir in un'intervista rilasciata a Paul Kalina, Christof è simile a Zeus e l'unica cosa che Zeus non può fare è cambiare o influenzare il destino degli uomini<sup>50</sup>.

### 2.3. L'ACQUA

Hans Biedermann nell'*Enciclopedia dei simboli*<sup>51</sup> pone l'accento sulla natura dicotomica del simbolo dell'acqua. Esso infatti simboleggia sia la vita che la morte; è un elemento di dissoluzione, annegamento, ma è anche un elemento di vita, di rinascita: la morte per acqua viene spesso vista come un nuovo inizio<sup>52</sup> non solo nella liturgia del battesimo, ma anche in tutti i miti di morte e rigenerazione. Inoltre Biedermann ricorda che l'acqua, popolata di pesci, è, per la psicologia del profondo, simbolo degli strati profondi e inconsapevoli della personalità. Pre-

---

<sup>50</sup> Cfr. P. Kalina, "Peter Weir and *The Truman Show*", *Cinema Papers*, October 1998, pp. 18-22, 56.

<sup>51</sup> Cfr. H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano, 1991, pp. 4-9.

<sup>52</sup> Cfr. T.S. Eliot, *La terra desolata*, Einaudi, Torino, 1995, sezione IV, vv. 312-321.

mettendo che i vari significati sono compresenti in ogni film, di volta in volta uno di essi prende il sopravvento sugli altri. Si intende quindi raggruppare i film di Weir a seconda del significato simbolico predominante che l'acqua assume.

### 2.3.1. L'acqua come simbolo di morte-rinascita

Scrivo Piero Adorno a commento della figura di Venere nel dipinto del Botticelli *La nascita di Venere*:

[...] Non è la nascita trionfale della divinità dell'amore, il cui slancio trascina il mondo: è piuttosto la coscienza della caducità delle cose [...]<sup>53</sup>

Paragonando Miranda ad un dipinto del Botticelli (in particolare a *La nascita di Venere*, appunto) Mademoiselle carica la ragazza del doppio significato di vita e di morte contenuto nel dipinto: la Venere botticelliana nasce dall'acqua e i suoi occhi tristi e malinconici la fanno messaggera della coscienza della caducità delle cose. Similmente, Miranda nasce dall'acqua: al suo risveglio la vediamo lavarsi il volto in un catino pieno di acqua e fiori; durante la notte Miranda è morta alla vita del college e le sue abluzioni mattutine la vedono rinascere ad una nuova consapevolezza. Lo dice a Sarah: "Io non rimarrò con voi a lungo"; e successivamente lo dice Sarah a Mademoiselle: "Miranda conosce cose che pochi altri conoscono". Infine, nel bel mezzo dell'ascesa a Hanging Rock Miranda esprime la consapevolezza della caducità delle cose dicendo: "C'è un tempo e un luogo giusto perché qualsiasi cosa abbia principio e fine". Insomma, Miranda muore per rinascere (e scomparire) sulla roccia là dove Michael che la sta cercando cadrà e prono sulla nuda pietra sembrerà nuotare in un ambiente dove però non c'è acqua. Anche Irma, sicuramente tra i personaggi femminili più importanti del film, muore sulla roccia per tornare ormai donna e anche lei, in apertura del film, era stata vista sciacquarsi il volto in un catino.

In *The Last Wave* l'acqua nelle sue varie forme permea tutto il

---

<sup>53</sup> P. Adorno, *L'arte italiana*, vol. 2, casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1991, p. 238.

film, tanto da far scrivere a Marek Haltof che il continuo cadere dell'acqua, soprattutto come pioggia, ma anche come grandine, fango, rane, fornisce il *trait d'union* fra i *subplot* della storia<sup>54</sup>. Non c'è un luogo o un momento totalmente asciutti: l'acqua o la sua idea sono richiamati continuamente dalle immagini, dalle parole, dai sogni. L'evento che mette in contatto David con un mondo diverso dal suo è la morte per affogamento di Billy<sup>55</sup>, un aborigeno che vorrebbe entrare a far parte della tribù; questa almeno la versione ufficiale. Dopo il suo viaggio nei segreti della tribù, una specie di discesa agli inferi, David esce dalle fogne e si trova solo sulla spiaggia: lì si inginocchia e si lava il viso nel mare. Dopo questo atto rituale David, ormai morto al vecchio mondo "bianco", rinasce per avere la visione dell'ultima onda che nelle credenze aborigene segna la fine di un ciclo e l'inizio di uno nuovo (un po' come in tutti i Riti di Vegetazione o nei miti sulla fine del mondo). Si potrebbe anche azzardare un parallelo con la leggenda del Re Pescatore. Posto che, come ha dimostrato Jessie L. Weston nel volume *From Ritual to Romance*, questa leggenda ha origini nei più antichi Riti di Vegetazione, possiamo dire che David è il Re Pescatore (malato perché non sa più cosa sono i sogni), Chris è l'uomo puro di cuore che lo guarisce (nella leggenda trovando il Graal, qui dandogli l'accesso alla conoscenza del mistero) e la grotta sotto le fogne è la Cappella Perigliosa in cui si trova il Graal, in questo caso è il luogo dove David imparerà di nuovo cosa sono i sogni<sup>56</sup>.

Scrivono Ludovico Stefanoni della scena acquatica di *Gallipoli*:

[...] Neppure sotto le granate turche gli australiani smettono di scherzare, anche se qui l'allegria appare malata, come dimostra l'episodio del bagno in mare, con premio al primo che viene ferito dal nemico [...] <sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 44.

<sup>55</sup> T.S. Eliot nella sezione I mette in bocca alla cartomante Madame Sosostris le parole "...Fear death by water" (v. 55) che rimandano alla sezione IV intitolata "Death by water" dove a Fleba il Fenicio, morto per annegamento, capita di attraversare "[...] the stages of his age and youth" (v. 317). Quindi Fleba muore, conosce e si rigenera; Billy conosce, muore e permette a David di conoscere, di vedere la fine di un ciclo che prelude all'inizio di un altro.

<sup>56</sup> Cfr. anche la trasposizione cinematografica della stessa leggenda effettuata da Terry Gilliam in *The Fisher King*.

<sup>57</sup> L. Stefanoni, "Gli anni spezzati", *Cineforum*, Giugno 1982, pp. 76-77.

Tale scena presenta dunque al suo interno due sfumature. C'è la dimensione del gioco, ma c'è anche la sfida alla morte. Archy e Frank (come tutti gli altri) nuotano nudi sott'acqua; Frank imbraccia un fucile che ha trovato ed ecco arrivano le schegge provocate dalle esplosioni e i proiettili: il silenzio ovattato della scena viene rotto; qualcuno viene ferito e l'acqua si tinge di rosso. Si risale in superficie: il battesimo del sangue è avvenuto, a Gallipoli si muore davvero. Anche se non sono stati colpiti, i due amici sono morti e rinati nella consapevolezza che la guerra non è una bella avventura. Chiaramente, questa scena prelude a quello che sarà il battesimo del fuoco, cioè l'assalto alla fortezza del Nek che porterà Archy alla morte.

Anche in *The Year*, come in *Gallipoli*, è presente una scena acquatica in cui si trova il doppio aspetto del gioco, in questo caso amoroso, e della morte. Guy e Kumar si sono fermati in una vecchia villa olandese per riposare durante un viaggio in auto alla ricerca di conferme sulla possibilità di un carico di armi in arrivo nel paese. Nel caldo tropicale Guy si addormenta e sogna di fare un bagno nella piscina con Tiger Lily. All'inizio sembra sia un gioco amoroso fra i due ma, d'un tratto, la donna tenta di affogarlo: sarebbe un'altra morte per acqua. In realtà è solo un incubo e al suo risveglio Guy tutto sudato si alza dal letto (su cui prima era steso in una posizione che ricorda quella del Cristo morto) per avvicinarsi ad un bacino in pietra posto nella stanza che ricorda il fonte battesimale. Lì si sciacqua il viso, si getta acqua addosso, si "battezza" e nasce ad un nuovo grado di consapevolezza: adesso sa che sia Kumar che Tiger Lily sono membri del Partito Comunista Indonesiano e allo stesso tempo ha la conferma dell'arrivo delle armi. Anche Billy subisce un battesimo, ma a lui capita per interposta persona. Nella scena dei rituali funebri per il bimbo morto vediamo la madre che lava il figlio con acqua e fiori (la stessa acqua presa dal fiume che presumibilmente ha ucciso il bambino infettandolo). La morte del bambino è simbolo della morte delle idee e delle convinzioni che hanno fatto vivere Billy fino a questo momento. Da questa morte Billy rinasce, tramite la visione delle abluzioni a cui il corpo del piccolo è sottoposto, in una realtà diversa da quella che aveva sempre visto, diversa perché diverso è il suo modo di guardare. Infine, anche in *The Year* si incontra una figura femminile, Jill, che come una Venere botti-



celliana esce dall'acqua di una piscina, nasce per andare a conoscere il suo "principe azzurro". L'incontro con Guy cambia la sua vita, in un certo senso anche lei muore per rinascere. Si noti inoltre che il *subplot* della storia d'amore tra i due è scandito nei suoi momenti essenziali da scene di pioggia. Si mette a piovere quando Guy e Jill seduti ad un bar parlano e l'attrazione fra di loro sta crescendo. Anche durante la fuga d'amore dal party all'ambasciata piove, così come piove quando Jill va da Guy per dirgli del carico di armi in arrivo nel Paese.

Il fatto che in *Witness* John Book non sia mai visto in una scena d'acqua indica che egli non affronterà un processo di morte-rinascita. Fisicamente egli va molto vicino alla morte, ma spiritualmente è Rachel ad essere pronta a morire per poter rinascere. Non a caso è lei che viene vista mentre si lava: il suo bagno sembra un vero e proprio rito (si tenga presente che per gli Amish fare un bagno non vuol dire aprire un rubinetto e riempire una vasca di acqua calda) durante il quale si purifica. Particolare attenzione è posta sulla spugna e sull'acqua che esce da essa nonché sul suono prodotto dall'acqua stessa. Rachel, con l'apparire di Book sulla soglia, è pronta a sacrificare la sua esistenza Amish per rinascere in un altro mondo, qualunque esso sia. Questo non le sarà concesso, otterrà soltanto la conferma dell'impossibilità che ci possa essere un'integrazione acquisendo così un diverso grado di consapevolezza.

Scrivono Daniela Catelli a proposito del protagonista di *Fearless*: "[...] Max Klein rinasce dal disastro come una persona nuova [...]"<sup>58</sup>. Non a caso subito dopo il disastro aereo ci sono due momenti in cui Max compie delle abluzioni. Il primo è quando in una stanza di albergo lo vediamo uscire dalla vasca: si è appena fatto una doccia e davanti allo specchio prende coscienza del fatto che non è morto. Per lui questa è una rinascita. Poco dopo, tornato a casa, lo vediamo intento a sciacquarsi il viso. Alla moglie che gli chiede perché non abbia telefonato per dire che era vivo risponde: "Non sapevo di esserlo". Questi due momenti sottolineano l'acquisizione di un diverso grado di consapevolezza. Max ha attraversato la morte, lo dirà lui stesso a Carla. È morto ed è rinato; non è sicuramente un caso che Max assomigli tanto all'iconografia classica di Cristo.

---

<sup>58</sup> D. Catelli, "Fearless", *Segnocinema*, Maggio - Giugno 1994, p. 42.

2.3.2. L'acqua come barriera da superare per giungere in un luogo altro

Le grandi figure di viaggiatori appartenenti al mito o alla letteratura erano sovente costrette a muoversi via mare/fiume: così Ulisse, Enea, ma anche Dante. Non solo, spesso per raggiungere la loro meta dovevano attraversare ostacoli per lo più costituiti da acqua. È interessante che anche molti dei film di Weir prevedano un viaggio via mare, o quantomeno l'attraversamento dell'acqua. In *Picnic* ad esempio, Weir indugia molto sul momento in cui le ragazze attraversano il torrentello. Certo, così dà modo a Michael e Albert di osservarle, ammirarle ed eventualmente fare commenti; ma convoglia anche l'attenzione dello spettatore sul ruscello. L'unica delle ragazze ad avere problemi ad attraversarlo è Edith: ha paura di bagnarsi i piedi e le altre dubitano sulla sua capacità di passare al di là. Edith non sparisce sulla roccia, per questo forse la sua difficoltà nel guado. Le altre che lo attraversano con leggerezza avranno accesso al mondo "altro". Impossibile a questo punto non effettuare un collegamento con un film molto simile, *Dead Poets*, in cui un gruppo di ragazzi si riunisce in un'umida grotta segreta che, guarda caso, si trova proprio al di là del fiume. Quello stesso fiume, però, nel suo lento scorrere o nel suo essere per metà coperto dal ghiaccio simboleggia il trascorrere regolare della vita: lì i ragazzi si esercitano nel canottaggio oppure suonano la cornamusa; bisogna andare oltre questo simbolo dell'*establishment* per trovare il diverso. Anche in *Picnic* c'è una sequenza che si svolge su un fiume/lago le cui acque cullano dolcemente l'imbarcazione su cui si trovano Michael e Irma. Sembra che la vita abbia ripreso il suo normale corso e lo si deduce sia dai discorsi dei due che dalla calma delle acque. Michael però spezza l'incantesimo nel momento in cui chiede a Irma cosa sia successo sulla roccia: la ragazza distoglie lo sguardo e la sequenza si conclude con una dissolvenza del volto di Irma nell'acqua.

In *Gallipoli* ci sono diversi momenti in cui i due protagonisti sono costretti ad attraversare barriere d'acqua. Il primo è il lago (è chiamato così anche se si tratta di un deserto) che li separa da Perth, luogo dove Archy vuole arruolarsi. Archy si butta in questa sua impresa mettendo in serio pericolo la sua vita e quella di Frank, che lo segue. Successiva-

mente devono entrambi attraversare l'oceano per giungere in Egitto. Infine, l'ultima traversata è quella che i due amici compiono per spostarsi dall'Egitto a Gallipoli. Stipati sui mezzi da sbarco ricordano le turbe dei dannati che Caronte traghettava da una riva all'altra dell'Acheronte<sup>59</sup>. Archy e Frank sono sul Mar Egeo, ma quello che trovano a Gallipoli non è sicuramente molto diverso dall'inferno.

*Mosquito Coast* è in effetti il racconto di un lungo viaggio, prima via mare e poi lungo un fiume, alla ricerca di un Paradiso perduto, di un angolo di terra che non sia su una carta geografica. Il primo viaggio verso Geronimo si svolge senza grossi intoppi: la tempesta che investe la nave nell'oceano non causa particolari danni e il fiume viene risalito fino a Geronimo trovando addirittura un nuovo passaggio. Quando nascono i problemi essi sono conseguenza di errore o presunzione umana. Così, ad esempio, il fiume inquinato dall'esplosione di "Ciccio-bomba" che dà il via ad un nuovo viaggio, altra acqua che va solcata per raggiungere un nuovo paradiso; la tempesta, similmente a quella shakespeariana, dà ad Allie e alla sua famiglia ancora un'altra possibilità: è come l'ultima onda, il diluvio, che conclude un ciclo, ma che, allo stesso tempo ne inizia un altro. Di nuovo in barca, la famiglia dei pionieri inizia per l'ultima volta la risalita del fiume, ma questa volta non c'è una meta. Il viaggio si trasforma in tragedia, la barca si lascia trascinare dalla corrente e il viaggio si conclude con un'immagine significativa: il fiume che sbocca nell'oceano, le acque sono tranquille e la vita ha ripreso il suo normale corso. Qualunque sia il luogo che Charlie (ormai è lui il capofamiglia) vuole raggiungere, c'è un'immensa distesa d'acqua da attraversare. "Un tempo avevo creduto in papà e il mondo mi era sembrato piccolo e vecchio. Ora era morto e io non avevo più paura di amarlo e il mondo mi sembrava senza limiti", conclude la voce di Charlie.

In *The Truman Show* il viaggio via mare è funestato da una tempesta che mette in serio pericolo la vita del protagonista. È interessante notare che qui l'acqua è mortale, come in *The Last Wave*. Una tempesta ha ucciso, nella finzione dello show, Kirk, il padre di Truman e ha creato un blocco nel ragazzo: egli ha il terrore dell'acqua. Quando fi-

---

<sup>59</sup> Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia - Inferno*, III vv. 70-120 e il suo modello, il libro VI dell'*Eneide* di Virgilio.

nalmente lo supera (il padre intanto è ricomparso sulla scena) Truman deve attraversare il mare per giungere in un luogo a lui sconosciuto, diverso da Seahaven. Ma così facendo Truman indispettisce il suo “creatore” il quale, come Poseidone adirato con Ulisse perché gli aveva accecato il figlio Polifemo, cerca di impedirgli in ogni modo di raggiungere la sua meta. “E tempesta fu”, dice l’assistente di Christof. Ma, così come Poseidone non poté impedire ad Ulisse il ritorno ad Itaca, neanche Christof può fermare Truman, l’uomo vero (il puro di spirito della leggenda del Re Pescatore?). Nel pre-finale lo si vede camminare “sull’acqua” e dirigersi verso una scala: ha superato il viaggio via mare e ora è giunto in un luogo altro, qualunque esso sia. Bisogna allora compiere un percorso, attraversare l’acqua per accedere alla nuova dimensione<sup>60</sup>. In fondo, anche Israele nella sua fuga dall’Egitto verso la Terra Promessa deve attraversare dell’acqua, in questo caso il mar Rosso<sup>61</sup>. A Weir non interessa certo quale sia la terra promessa, ciò che gli interessa è il viaggio che ad essa conduce.

### 2.3.3. L’acqua come specchio della coscienza

Per la psicologia del profondo l’acqua, essendo popolata da esseri misteriosi (i pesci), è simbolo degli strati profondi e inconsapevoli della personalità. In particolare simboleggia l’inconscio, mentre i pesci sono i contenuti viventi, cioè sono contenuti che hanno a che fare con la fecondità e le energie vitalistiche<sup>62</sup>. Sono due i film di Weir in cui si vedono stagni (*pond*) in cui ci sono dei pesci. Il primo è *The Mosquito Coast*. Allie, giunto a Geronimo, sta pianificando lo sviluppo della città e spiega ad un indigeno come deve accudire l’allevamento dei pesci. I due sono in una specie di stagno, Allie, che con un’asta sta misurando la profondità dell’acqua, spiega l’importanza dell’allevamento dei pesci e conclude dicendo: “Pulisci tutto intorno. Togli quelle schifezze dal-

---

<sup>60</sup> Cfr. *Stargate* di R. Emmerich. La spedizione che viene mandata all’altro capo dell’universo si trova a dover attraversare una soglia di forma circolare e protetta da una membrana molto simile all’acqua.

<sup>61</sup> Cfr. *Esodo* 14:21-31.

<sup>62</sup> Cfr. H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli* op. cit., pp. 4-9 e S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, pubblicata per la prima volta nel 1900.

l'acqua". L'indigeno deve accudire i pesci, gli strati profondi e inconsapevoli della personalità di Allie (se si vuole dare credito alla teoria psicologica sopra accennata). Sembra quasi che Allie chieda agli indigeni di tenere la sua personalità pulita, di difendere le sue energie vitali come se presagisse che quel viaggio lo porterà al delirio e all'auto-distruzione. Inoltre, Allie è andato nella giungla per portare il ghiaccio, che, secondo lui, è simbolo di civiltà. Decide, quindi, di effettuare una spedizione nell'interno per donarlo alla tribù dei "puri e incontaminati" che ha tanto cercato. Si potrebbe dire che Allie congeli il suo inconscio (qui, un'acqua priva di pesci) per consegnarlo a questo secondo gruppo di indigeni, così come al primo aveva assegnato la cura dello stagno. Quando li raggiunge, però, il ghiaccio si è sciolto, ovvero Allie ha perso il suo inconscio (non a caso questo è l'episodio che segna l'inizio della fine). Infine, il ghiaccio è il prodotto di "Ciccibomba" e ne simboleggia l'inconscio. È suggestivo pensare come, essendo il mostro creato da Allie<sup>63</sup> il suo *alter ego*, entrambi abbiano un subconscio sterile e siano per questo destinati alla morte.

*Green Card* esemplifica bene i simboli della psicologia del profondo presi in considerazione. Quando Georges si trasferisce a casa di Bronte le porta in dono un pesce rosso. Aprendo la porta la donna non vede nessuno; si sporge e vede Georges che le porge il pesce (il pesce è anche un simbolo fallico) dicendole: "For your pond". Nella scena seguente vediamo Bronte che libera il pesce nello stagno della sua splendida serra. Per Bronte quella serra è il suo posto speciale dove Georges non deve entrare: è la sua intimità. Pare quindi possibile interpretare lo stagno come simbolo dei lati nascosti della sua personalità e il fatto che esso sia privo di pesci, fino all'arrivo di Georges, sembra voler suggerire che l'inconscio di Bronte sia privo dei suoi contenuti viventi. Georges infatti le rinfaccerà di amare di più le piante che gli uomini e di essere simile ad un cactus; inoltre le urlerà contro: "You need a fuck". Non sembra un caso che la mattina dopo il litigio avvenuto a causa di Phil, la scena si apra con un dettaglio del pesce nello stagno, poi di una coppia di pappagallini e infine di due paia di mutande stese, un paio da donna e uno da uomo. Attraverso queste immagini

---

<sup>63</sup> Allie nel film parla della sua creazione come se fosse una creatura vivente e si paragona al dottor Frankenstein.

si ha una panoramica dell'inconscio di Bronte introdotta dal pesce nello stagno, per cui lo spettatore è ormai sicuro che nelle zone più nascoste della personalità di Bronte c'è già la coscienza dell'amore. In chiusura, dopo l'interrogatorio da parte dei funzionari dell'immigrazione, Bronte si rifugia nella sua serra, nella sua intimità. Vede le piante dei pomodori che Georges aveva piantato, non c'è una soggettiva sullo stagno o sul pesce perché vorrebbe dire giocare a carte troppo scoperte e in un certo senso sarebbe una soluzione banale perché aspettata. In fondo, sappiamo che stagno e pesce sono lì, anche se non si vedono, e questo è già sufficiente.

Se *Green Card* può essere considerato un *remake* di *The Plumber* (cfr. II.2.1 nota 36) allora anche in quest'ultimo film si può attribuire un significato psicologico all'elemento acqua. Max in un certo senso prende il posto del pesce, essendo il suo ambiente l'acqua. Si prende cura delle tubature, delle condutture (come non ricordare che il giorno dell'appuntamento con gli ufficiali dell'immigrazione Bronte e Georges rimangono bloccati nel traffico a causa della rottura di tubature dell'acquedotto?), è la materializzazione dei lati più nascosti di Jill e per questo le incute un gran timore. Questo riportare a galla quei contenuti viventi come la fecondità e le energie vitali dell'inconscio di Jill pregiudica il suo equilibrio per cui, ad esempio, non riesce più a capire quello che è reale e quello che è frutto della sua immaginazione. Lei soltanto vede Max come un pericolo: l'amministratrice si fida di lui, dice solo che è *oversexed* (tutto il contrario della sterile Jill, in questo molto simile alla botanica Bronte; se Max si esprimesse come Georges anche lui le direbbe: "You need a fuck."), la sua amica ci chiacchiera tranquillamente e suo marito non trova nulla di male nell'idraulico, lo trova simpatico, purché non intralci la sua carriera. Jill lo sente come una minaccia perché rappresenta le sue paure, ma anche i suoi desideri repressi e inconfessati che, se affiorassero, provocherebbero la sua espulsione dalla società fredda e razionale degli studiosi. Nonostante tutto alla fine Jill, a differenza di Bronte, riuscirà ad eliminare Max per tornare ad essere la fredda e sterile antropologa che si trova perfettamente a suo agio nel mondo accademico.

*The Cars* è un film anomalo all'interno del tema che si sta analizzando poiché l'acqua è totalmente assente. Ma proprio la sua assenza è a questo punto significativa. Arthur compie un viaggio nella cittadina

di Paris che lo porta a conoscere il lato oscuro e ben celato della personalità dei suoi abitanti. Non c'è bisogno del simbolo dell'acqua per rimandarci a quest'altra dimensione dei personaggi e al loro inconscio perché in fondo nulla è totalmente celato: lo spettatore capisce immediatamente la stranezza di Paris e trova le conferme ai suoi sospetti man mano che Arthur fa le sue scoperte. E' importante notare che Paris è una città sterile. La famiglia modello, quella del sindaco, ha due figlie adottate e la moglie del sindaco confessa apertamente ad Arthur la sua impossibilità di avere figli. Se ci dovesse essere dell'acqua a Paris potrebbe soltanto essere uno stagno privo di pesci visto che l'inconscio dei suoi cittadini sembra del tutto privo di quei contenuti viventi che, come si diceva prima, hanno a che fare con la fecondità e le energie vitalistiche.

#### 2.4. IL TEMPO E L'IMMAGINE DELL'OROLOGIO

Premettendo che si analizzerà esclusivamente il tempo diegetico, si noti come in quasi tutti i film di Weir sia possibile individuare uno scontro fra due flussi temporali contrastanti<sup>64</sup>, il tempo di quello che può essere chiamato *l'establishment*, la tradizione, e il tempo del mondo altro. È interessante notare che il flusso temporale dell'*establishment* è associato all'immagine dell'orologio, sia esso da polso, da parete, da taschino, una sveglia o un campanile. Per cui la discussione rimarrà circoscritta al tema del tempo unitamente all'immagine dell'orologio. Ci sono poi due film, *The Last Wave* e *Fearless*, in cui, più che individuare i flussi temporali in contrasto, sembra rilevante far notare come il tempo si modelli sul modo di funzionare della psiche del protagonista.

##### 2.4.1. L'orologio come simbolo dell'establishment

*The Cars* introduce lo spettatore in un universo regolato da regole sue

---

<sup>64</sup> Cfr. G. Canova, "Frames from Australia", in N. Panzera e C. Marabello (a cura di), *Un cinema vissuto pericolosamente*, op. cit., p. 19.

proprie, quello di Paris. Visto che il tempo di Paris è quello del mondo altro, non stupisce che non ci siano orologi. Il personaggio a cui sono collegati è il reverendo, il quale la mattina che deve celebrare la messa viene visto mentre, in auto, consulta il suo orologio solo per accorgersi che è in ritardo. Nello stesso tempo le campane della chiesa della cittadina suonano. Il reverendo non appartiene a Paris, è un *outsider* che proviene dall'*establishment*, per cui porta con sé i segni del tempo che appartengono a quel mondo. E' lecito chiedersi come mai Arthur non sia associato ad orologi. Il suo stato di *outsider* è diverso da quello del reverendo, non solo perché è l'unico che entra ed esce vivo da Paris, ma anche perché i cittadini fanno di tutto per integrarlo nella loro comunità. La posizione privilegiata di Arthur viene subito enunciata dalla risposta del dottore alla domanda di Darryl sulla sorte di Arthur: "Diventerà un parigino".

Il primo episodio che lascia presagire che qualcosa di strano sta per succedere in *Picnic* è il blocco degli orologi delle persone che stanno partecipando al picnic ai piedi della roccia. "Un fenomeno magnetico", spiega la fredda e matematica Miss McCraw, un suggerimento sul fatto che Hanging Rock non appartiene a questo mondo, perché il suo tempo è diverso, non è regolato da orologi: la roccia è un "microcosmo a tempo bloccato"<sup>65</sup>. I due flussi di tempo in contrasto sono, quindi, quello di Hanging Rock e quello dell'Appleyard College, luogo dove la tradizione è indiscussa sovrana. La regina è la signora Appleyard (ricorda molto la regina Vittoria) che viene quasi esclusivamente vista nel suo studio, la sala del trono, dove il ticchettio di un orologio fa da costante commento sonoro alle vicende. Il collegio, infatti, è invaso dalla presenza di orologi: oltre a quello nello studio della direttrice, ce n'è uno appeso sulle scale che portano alle camere, e comunque il ticchettio di orologi è onnipresente. Nella sequenza che conclude il film questo ticchettio si fa più udibile e si blocca solo per lasciare spazio alla voce narrante che dice che la signora Appleyard è stata trovata morta ai piedi della roccia. Ancora una volta, nel mo-

---

<sup>65</sup> G. Canova, "Witness - Il testimone", *Segnocinema*, Settembre 1985, p. 98.

Questa definizione, in realtà coniata per il mondo Amish in *Witness* calza anche a pennello per Hanging Rock.



mento in cui si sta per raccontare l'ennesima sparizione ad Hanging Rock, l'orologio si blocca. È significativo, infine, che Miranda, colei che sparisce e che ne ha la coscienza ancora prima che il fatto avvenga, non porti più il suo prezioso orologio. Spiega di averlo tolto perché ne detestava il ticchettio sopra il cuore, in realtà si può dire che non lo porta più per sottolineare che lei già appartiene al mondo altro. Per contrasto, proprio Irma, colei che ritorna dalla roccia ormai donna e pronta ad assumere il ruolo che la tradizione e la società le attribuiscono, commenta che porterebbe sempre l'orologio di Miranda, soprattutto se glielo avesse regalato qualcuno: Irma, infatti, fa parte dell'*Establishment*.

Immediato appare il collegamento con un'altra scuola, l'accademia di Welton, dove l'orologio simboleggia di nuovo la tradizione. Lo si trova sulle scale che portano all'ufficio del preside, custode di tale tradizione, ed incombe sui ragazzi attraverso i rintocchi delle campane. In *Dead Poets*, però, il tempo non si blocca, non c'è nessun fenomeno magnetico. "[...] Unlike *Picnic*, the clock does not stop and the establishment retains control, answering poetic mysteries with crushing conformity [...]"<sup>66</sup>. Significativamente, il preside, a differenza della signora Appleyard, non muore e anche se può aver perso l'appoggio di alcuni suoi studenti, di sicuro non ha perso quello dei loro genitori. Todd è tra gli studenti quello che più spesso viene visto in contrapposizione con orologi. Subito in apertura, quando gli altri discutono sul gruppo di studio e lo invitano a farne parte è visto nell'atto di sincronizzare la sua sveglia all'ora dell'accademia (in sottofondo si sente il rintocco delle campane). Mentre gli altri sono già in sintonia con il tempo di Welton, egli, essendo l'ultimo arrivato, non lo è ancora. Dopo la prima lezione di Keating, Todd seduto alla sua scrivania sta per mettersi a studiare Storia (la scelta della materia non si direbbe casuale), ma prima scrive su un foglio le parole "Seize the day", cogli l'attimo. Il foglio su cui scrive occupa la maggior parte dell'inquadratura, ma sulla sinistra è ben visibile il suo orologio da polso posato sulla scrivania e in opposizione alle parole scritte: tradizione vs innovazione, quindi. Infine,

---

<sup>66</sup> "[...] A differenza di quello che avviene in *Picnic*, l'orologio non si ferma e l'*Establishment* mantiene il controllo, rispondendo ai misteri della poesia con una conformità schiacciante [...]", J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 175.

quando Todd sale le scale per raggiungere l'ufficio del preside dove dovrà firmare il documento che accusa Keating passa sotto l'orologio a muro presso cui Knox aveva aspettato il professore che doveva accompagnarla a conoscere Chris. Todd e Knox sono quelli che meglio assimilano la lezione di Keating, riuscendo ad unire i due flussi temporali, cosa che Neil e Charlie, invece, non riescono a fare. Neil, Charlie e Keating, non sono mai visti in opposizione a orologi: loro appartengono al mondo altro.

In *The Plumber* l'orologio è il mezzo tramite il quale Jill riesce a riconquistare la sua casa, la sua libertà, la sua tranquillità. Nascondendo nell'auto di Max il prezioso orologio che il marito le aveva regalato lo fa accusare di furto e se ne libera. L'orologio è il simbolo della tradizione, dell'immutabilità. Jill lo possiede perché glielo ha regalato Brian; Max ne è attratto e lei lo sa, infatti, ogni volta che esce se lo porta dietro e non lo lascia mai solo con l'idraulico. Max rappresenta una minaccia all'*establishment*, come si è già più volte detto, appartiene al mondo altro e non può possedere l'orologio. Per questo è interessante che la sua sconfitta sia data proprio dall'accusa di aver rubato il prezioso orologio che Brian aveva regalato alla moglie. Ancora una volta dallo scontro dei due flussi temporali esce vincitore quello della tradizione. Il parallelo con *Green Card* ovviamente è d'obbligo. Due sono le inquadrature in cui l'orologio è centrale in questo film. In entrambe, l'orologio appartiene a Bronte e in entrambe il collegamento con l'ufficio immigrazione è evidente. Nel primo caso Bronte sta aspettando l'arrivo di Georges, colui che proviene dal mondo altro e che non possiede un orologio: sono quasi le 18:00 e subito dopo l'arrivo di Georges sono attesi anche i due ufficiali dell'immigrazione. Nel secondo, Bronte e Georges stanno litigando quando Georges vede che sono quasi le 9:00 e che stanno per fare tardi all'appuntamento con gli ufficiali dell'immigrazione. Bronte è un'evoluzione del personaggio di Jill, così come Georges lo è del personaggio di Max. I due flussi temporali possono forse unirsi se, quando e nel luogo dove la coppia si unirà, ma dovrà essere Bronte a lasciare il mondo dove regna l'orologio e non viceversa.

L'orologio-cronometro di *Gallipoli* porta con se tutta una serie di significati. È il filo diretto che collega Archy a suo zio, ma è anche tutto quello che Archy avrebbe potuto essere, un velocista di fama e

talento, se non fosse partito per la guerra. Inoltre, funge da bussola e guida i due amici nell'attraversamento del deserto: come spiega Archy a Frank, "Se punti le 12:00 verso il sole, il nord è a metà strada fra la lancetta delle ore e il sole". È importante che sia Archy a possedere questo strumento perché egli è il simbolo dell'*establishment* per eccellenza: tra i due è sicuramente il meno progressista e il più legato all'Impero; inoltre, come già detto, la sua storia può essere vista come la storia della nascita dell'Australia come nazione. Frank, a metà strada fra la figura dell'*ocker* e del *larrikin*, non può certo possedere un orologio: è sempre al verde, è spesso al limite della legalità ed è l'elemento più progressista della coppia; appartiene al tempo del mondo altro che è in contrasto con quello di Archy. Anche gli ufficiali che comandano le truppe possiedono orologi perché difensori dell'ordine precostituito. Non è da sottovalutare il fatto che gli orologi degli ufficiali britannici non siano sincronizzati con quelli degli ufficiali australiani perché, oltre a contribuire all'inutile massacro dei soldati *Anzac*, questa asincronia è figura dell'inesorabilità del processo storico che vede l'Australia allontanarsi sempre più dalla Gran Bretagna.

In *The Year* i due flussi temporali che si scontrano sono quello della Storia, che rappresenta l'*establishment*, e quello dei sentimenti. Non c'è in questo film il simbolo dell'orologio, ma c'è il coprifuoco che incombe su tutti i personaggi, per cui la vita deve svolgersi dal mattino fino al suo scoccare. La storia d'amore fra Guy e Jill, lui australiano, lei inglese, comincia proprio al di là di questo limite, perché appartiene ad un mondo altro. A nulla serve che il colonnello rincorra la sua assistente per ricordarle che a Giacarta vige il coprifuoco. Non solo, il giorno dopo la fuga d'amore, Jill arriva in ritardo al lavoro perché ha infranto le regole della tradizione, la sua vita ora è scandita dal tempo del mondo altro. Così è fino a quando Guy non decide di pubblicare la notizia del carico di armi: a questo punto Jill rientra nell'*establishment*, come farà Guy salendo sull'ultimo aereo in partenza da Giacarta. In fondo, i personaggi interpretati da Mel Gibson, Frank e Guy, sono in corsa contro il tempo, il primo per salvare Archy, il secondo per salvare sé stesso: forse sono alla ricerca del punto di unione dei due flussi temporali.

*Witness* introduce subito l'opposizione temporale presentandoci una sequenza d'apertura che rimanda ai film in costume ambientati nei

secoli passati su cui si sovrappone la scritta "Pennsylvania 1984". L'opposizione continua nelle scene ambientate a Philadelphia, dove Samuel, un po' come succedeva a Todd, è spesso visto in contrapposizione ad orologi. La città possiede il tempo dell'*establishment*: la sequenza della stazione si apre, non a caso, con un'immagine al cui centro si trova un orologio. Spesso l'orologio della stazione incombe su Samuel mentre passeggia. Nella stazione Samuel è asincrono, così come lo è in polizia (anche lì c'è un orologio) e i suoi movimenti sembrano fuori tempo, più lenti, perché il suo tempo è quello del passato, mentre il tempo di Philadelphia è quello della modernità. Contemporaneamente, però, è l'unico personaggio del mondo altro ad essere visto in opposizione all'orologio, perché, come Todd, potrebbe fondere in sé i due tempi. Alla fattoria dei Lapp non c'è orologio e la vita della comunità è scandita dalle ore di sole: qui vige il tempo del mondo altro, che è un tempo bloccato che segue i cicli della natura<sup>67</sup>.

L'orologio di Allie, il protagonista di *The Mosquito Coast*, simboleggia quell'America che l'uomo ha deciso di abbandonare e che ad un certo punto egli dice essere stata distrutta. L'America possiede gli orologi perché suo è il tempo dell'*establishment*, mentre Geronimo, la spiaggia su cui Allie e la sua famiglia costruiscono un nuovo villaggio, la stessa regione di Mosquitia, costituiscono il mondo altro. Nel momento stesso in cui elimina mentalmente l'America dicendo che è stata distrutta, Allie sente anche il bisogno di liberarsi del suo simbolo, pertanto regala l'orologio a Eddie. Con questo gesto l'uomo sottolinea il suo voler appartenere al mondo altro. La marca dell'orologio è Omega. La scelta non sembra essere casuale perché, essendo la ventiquattresima e ultima lettera dell'alfabeto greco indica, nel lessico comune, la fine. Anche se qui non avviene, essa è spesso unita alla prima lettera dell'alfabeto greco, alfa, che, sempre nel lessico comune, indica un inizio. In questo film l'alfa non viene citata ma per un processo di associazione non è difficile che essa venga comunque alla mente dello spettatore. Per Allie e la sua famiglia questa sequenza rappresenta una fine, ma anche un inizio; così come per Eddie che accetta l'orologio e lo scambia per una nuova barca a vela: egli non appartiene all'America e quindi non ha bisogno del suo simbolo. Per lui il tempo, come per gli Amish,

---

<sup>67</sup> Cfr. II.4.1, nota 65.

è scandito dal percorso del sole.

In *The Truman Show* si considererà il mondo in cui vive Truman come mondo altro. Non ci sono orologi, né Truman è visto in opposizione ad essi. Il mondo fuori dal set costituisce l'*establishment* e la figura dell'orologio è rimpiazzata dai cartelli con il numero dei giorni di messa in onda: il tempo, quindi, è scandito dal passare delle giornate di show. Cosa succederà al tempo quando lo show finirà? Per quanto riguarda il tempo del mondo di Truman, si potrebbe quasi dire che segue un suo corso naturale di alternanza tra giorno e notte, di lavoro, svago e riposo, un po' come avveniva nel mondo Amish. Questo è vero solo fino a quando Christof, per necessità di studio, non interviene sul tempo facendo sorgere il sole quando ancora dovrebbe essere notte. Tutti ne rimangono stupiti e si chiedono che ore sono, ad eccezione di Truman per il quale il tempo sembra diventato irrilevante. Forse in questo momento anch'egli sta vivendo, come le ragazze scomparse sulla roccia, in un universo senza tempo, o in cui il tempo si è bloccato.

#### 2.4.2. *The Last Wave e Fearless*

Il tempo in *The Last Wave* rispecchia il concetto che di esso hanno gli aborigeni: il tempo nel film non sembra avere due flussi in contrasto tra loro, ma sembra quello dell'età dei sogni, “[...] un Tempo dove immaginario e reale sono ancora confusi e intrecciati [...]”<sup>68</sup> (lo stesso vale per *Fearless*). Non ci sono orologi, si ha l'alternarsi di giorno e notte, sembra quasi un tempo mitico, un tempo al di fuori del tempo. Per gli aborigeni, come per molte popolazioni primitive, il tempo è ciclico e la struttura del tempo nel film di Weir è ciclica nel senso che c'è un continuo ritorno. Infatti, tutta una serie di cose che succedono nella prima parte del film ritornano nella seconda. Lo spartiacque è la seconda visita che David fa a Charlie e durante la quale trova la casa vuota. Forniamo alcuni esempi:

---

<sup>68</sup> E. Girlanda, “Lo sguardo bambino”, in *Peter Weir - Un cinema vissuto pericolosamente*, N. Panzera e C. Marabello (a cura di), op. cit., p. 40.

PRIMA DELLA SECONDA VISITA A CHARLIE	DOPO LA SECONDA VISITA A CHARLIE
allagamento delle scale della casa per straripamento della vasca da bagno	allagamento della casa per la tempesta
Billy esce dalle fogne	David esce dalle fogne
David sogna Charlie che gli offre una pietra	Charlie offre una pietra a David

Questi continui ritorni simboleggiano il viaggio che la mente di David compie per riuscire a giungere alla conoscenza. In effetti, il tempo sembra non procedere mai proprio perché le immagini e le situazioni non si evolvono, ma ritornano: sembra quasi di essere imprigionati in una sacca temporale.

Il tempo di *Fearless*, come quello di *The Last Wave*, è circolare. Non si hanno due diversi flussi temporali che si oppongono: si ha un'unica dimensione in cui il tempo sembra annullato, bloccato. Max appare sospeso in una specie di limbo in cui il tempo sembra bloccato e l'unica notazione temporale che dice che dal disastro aereo sono passati tre mesi è assolutamente irrilevante. Il tempo sembra essere scandito dal funzionare della mente di Max che a poco a poco recupera i vari momenti dell'incidente procedendo per accumulo. Anche in questo caso c'è un ripetersi quantomeno di situazioni durante le quali Max mette in pericolo se stesso, tutte quante collegate al recupero della memoria dell'incidente. Come già detto, anche questo film ha una struttura ciclica e ripropone la visione che del tempo hanno gli aborigeni. Anzi, si potrebbe quasi dire che ne è una rappresentazione. Assumendo Max e Carla a simbolo dell'umanità, il disastro aereo è come l'ultima onda che termina un ciclo e ne inizia uno nuovo durante il quale i due vivono sospesi in un tempo simile al *dream time*, dove immaginario e reale si mescolano; ma anche questo ciclo è destinato a finire per mezzo di un evento violento e potenzialmente distruttivo e ancora una volta, dopo la morte, la rinascita. Anche se la struttura dei due film è diversa, il parallelo con *The Last Wave* è abbastanza evidente. Si veda, per concludere, il procedere parallelo delle indagini mentali di David e Max sulle quali si struttura il flusso temporale delle due pellicole:

THE LAST WAVE	FEARLESS
Sogni premonitori di David	flashback di Max (e Carla)
continua ricerca della conoscenza che porta alla morte	continuo rischiare la vita di Max
visione dell'ultima onda	disastro aereo, incidente in auto, reazione allergica alla fragola

## 2.5. LA NATURA

L'importanza della natura nella filmografia di Weir è stata più volte notata e discussa. Lo stesso regista ammette di essere cresciuto in un mondo in cui la cultura (così come la intendiamo noi europei) era presente solo nei libri; per Weir, che fin da bambino ha vissuto a stretto contatto con la natura australiana, essa ha rappresentato la cultura e l'arte almeno fino a quando, durante il suo primo viaggio in Europa nel 1965, la cultura non si è materializzata davanti ai suoi occhi attraverso siti archeologici e musei<sup>69</sup>. In questa sede la natura verrà analizzata in quelle che sembrano le tre funzioni principali che essa assume nella produzione del regista: la natura come attore, come *setting* e quella che si può chiamare natura urbanizzata.

### 2.5.1. La natura come attore<sup>70</sup>

Sono tre i film di Weir nei quali, se si togliesse l'elemento naturale, la trama perderebbe in logicità e in credibilità e in tutti e tre l'elemento

---

<sup>69</sup> Cfr. conferenza stampa presso il cinema Anteo (Milano) del 30 novembre 1999.

<sup>70</sup> Seymour Chatman riporta le teorie di Robert Liddell sul modo in cui l'ambiente naturale si collega all'intreccio e al personaggio. In particolare il tipo di ambiente naturale definito simbolico sottolinea strette relazioni con l'azione per cui l'ambiente non è neutrale, ma simile all'azione. Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso*, op. cit., p. 149.

naturale protagonista è annunciato dal titolo. In *Picnic* l'importanza della natura, e in particolare dell'elemento che nel film la simboleggia, è stabilita dalle inquadrature iniziali che mostrano l'alba sulla roccia accompagnata dal cinguettio degli uccelli. La natura in questo film è rappresentata proprio da Hanging Rock e dalla campagna che si estende intorno ad essa e in cui la presenza umana è pressoché inesistente o insignificante. Il collegio nella sua totalità non è mai visto in primo piano, non occupa mai l'intera inquadratura. La sua struttura è vista in campo medio; tra esso e la macchina da presa si interpongono ora i prati ora gli alberi: insomma, il collegio deve sempre spartire l'inquadratura con la natura (anche se si tratta di quella tenuta sotto controllo dall'uomo) quasi a sottolineare la sconfitta che la natura, in particolare Hanging Rock, infliggerà all'Appleyard College. La roccia soprattutto, ma anche la campagna australiana, occupa spesso diverse inquadrature senza dividerle con altri e quando lo fa l'elemento umano è minuscolo di fronte alla loro grandezza, come accade durante il viaggio che dal collegio porta le ragazze alla roccia: la carrozza è vista come un puntino in mezzo alla distesa dei campi<sup>71</sup>. Hanging Rock appare sempre enorme nei confronti degli umani che vengono spesso paragonati a formiche (è tipico del film instaurare queste equivalenze uomo - animali: ad esempio, Miranda è associata agli uccelli e ai cigni, Sarah a un cerbiatto). Durante la loro ascesa alcune ragazze scompaiono assorbite dalla natura che le aveva attirate lì e il segreto non verrà svelato agli uomini perché depositaria ne è la natura stessa. Un uccello e un koala sembrano osservare Albert e Mike (soprattutto quest'ultimo) durante la loro ricerca sulla roccia; anzi, Mike scambia uno sguardo pieno di domande con un lucertolone che incontra quando ormai è quasi in cima alla roccia: il suo sguardo rimanda a quello del sergente che guarda interrogativamente il cane il quale, durante le ricerche condotte dalla polizia, abbaia in direzione della cima della roccia. Gli animali sanno, dunque. Infine è interessante notare le angolazioni di ripresa usate nelle inquadrature della roccia: sono spesso inquadrature oblique dal

---

<sup>71</sup> Il paesaggio esprime lo spirito dell'Australia, di una terra in cui un gruppo di anglosassoni si sono trovati a lottare contro forze sconosciute e in cui hanno imparato a sopravvivere contando solo su loro stessi. Cfr. I.1 oppure M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 34.



basso, quando non sono supine. In questo modo si conferisce ad Hanging Rock una maggiore imponenza che contrasta con la piccolezza dell'elemento umano spesso schiacciato in un'inquadratura a piombo. La natura insomma viene trattata narrativamente come un personaggio di primo piano nella storia.

In *The Last Wave* la natura prende la forma del tempo atmosferico e in particolare dell'acqua. È uno dei protagonisti fondamentali del film, presente fin dalla sequenza iniziale, e non solo perché durante tutto lo svolgimento lo spettatore si aspetta di conoscere il motivo delle anomalie atmosferiche. La pioggia è quasi onnipresente sia nella realtà che nei sogni ed è interessante che pochi attimi prima dell'uccisione di Billy la pioggia smetta di colpo e quasi innaturalmente di cadere. La pioggia è lì sempre presente nella mente di David e fuori dalla sua casa; anche quando non la si vede se ne sente il rumore. La casa di David è assediata dalla natura<sup>72</sup>: l'esito dell'assedio è noto fin dall'inizio quando si vede l'acqua scivolare giù dalle scale. La vasca da bagno è straripata perché qualcuno ha lasciato i rubinetti aperti dopo aver tappato il buco di scarico; presumibilmente sono state le bambine anche se loro lo negano. Il fatto è che la natura è già entrata nella casa e lo farà ancora senza poter mai essere efficacemente contrastata. Ad esempio, quando David e Annie tornano a casa dopo essere stati a cena fuori, la donna in preda ad un crisi isterica corre per la casa a chiudere le porte. Fuori c'è una tempesta con pioggia e vento. Annie qui riesce nel suo intento di tenere fuori dalla sua casa la natura, non ci riuscirà David al ritorno dalla sua seconda visita a Charlie. La casa ormai è invasa dall'acqua, la porta che prima Annie aveva chiuso viene sfondata da un albero e anche una finestra viene spalancata da rami frondosi, non c'è più la luce, lungo le scale non solo cola l'acqua, ma ci sono anche rami d'albero, il tutto sotto lo sguardo attento (qui come in *Picnic*) di un gufo, o forse di Charlie (in precedenza Chris aveva detto che Charlie poteva essere molte cose, anche un gufo). La natura, qui come in *Picnic*, ha vinto; cosa rimarrebbe del film se essa venisse eliminata dalla narrazione? Quasi nulla, neppure il titolo.

Infine, anche in *The Mosquito Coast* la natura, l'ambiente in cui ha luogo l'azione è assolutamente protagonista: esso è l'antagonista di Al-

---

<sup>72</sup> Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., pp. 77-78.

lie, il film sembra quasi una partita a scacchi tra i due. Nei primi minuti viene presentata la natura americana fatta di campi arati e alberi: è una natura ordinata da cui Allie sente di dover fuggire per andare verso una natura selvaggia. Giunto a Mosquitia risale il fiume con una barca. Anche qui, come in *Picnic*, la natura è enorme a confronto dell'uomo: in mezzo alla natura di Geronimo gli uomini sono schiacciati in inquadrature oblique dall'alto. Nelle inquadrature sulla giungla la macchina da presa è appena più alta rispetto alle cime degli alberi. Geronimo è un piccolo paradiso all'interno della giungla e dopo una panoramica da sinistra verso destra, un breve dolly discendente ci porta all'altezza di Geronimo per poi mostrarci alcune inquadrature fisse (sembrano diapositive) di come Allie ha trasformato la città: come quella americana, questa natura è un susseguirsi ordinato di campi arati. La macchina per fare il ghiaccio ha la stessa statura della foresta, spunta dalla cima degli alberi e quindi le vengono dedicate le stesse inquadrature della giungla. A questo punto la natura però da spettatrice passiva diventa attrice. Ha tollerato Allie finché è stato ai suoi margini, ma quando egli penetra nella sua intimità, cioè nel cuore della giungla, per portare il ghiaccio ad una popolazione indigena che probabilmente non ha mai visto l'uomo bianco, la sua presunzione viene punita e la natura manda a Geronimo come nemesi tre fuorilegge ispanici, liberandosi allo stesso tempo di essi<sup>73</sup>. Allie riesce ad ucciderli rinchiudendoli nella macchina del ghiaccio, ma la loro reazione provoca l'esplosione dell'invenzione. Secondo Allie i tre avrebbero dovuto stare distesi ad aspettare la morte, la loro reazione è imprevedibile, così come la natura, della cui forza distruttrice essi sono personificazione, è sempre imprevedibile. La famiglia ridiscende il fiume e si stabilisce sulla riva del mare. Ormai però la natura è loro avversa e si fa protagonista della loro rovina; il nuovo insediamento viene spazzato da una tempesta durante la quale la barca su cui si trovano è in balia delle forze naturali che a volte la cancellano totalmente alla vista. Anche se Allie continua nella sua sfida alla natura, ormai ha perso: voleva dominarla creando una sorta di "civiltà superiore", il risultato è stato una ribellione della natura che nella sua imprevedibilità ha mostrato la piccolezza e la fallibilità dell'uomo quando si crede invincibile.

---

<sup>73</sup> Cfr. K. Connolly, "The Mosquito Coast", *Cinema Papers*, January 1987, p. 35.

### 2.5.2. La natura come setting

Scrive Seymour Chatman: “[...] Funzione normale e forse principale dell’ambiente è di contribuire a rendere lo stato d’animo della narrativa [...]”<sup>74</sup>. Si analizzeranno qui i film di Weir nei quali l’ambiente, in particolare quello naturale, svolge questa funzione per vedere in che modo contribuisce alla creazione dell’atmosfera del film.

In *The Cars* l’ambiente in cui si svolge la narrazione è un tranquillo paese, Paris, immerso in una campagna dall’aspetto pacifico e rilassante. Da subito si instaura un contrasto fra il paesaggio e quello che di sinistro avviene a Paris. Dopo il primo incidente, un dolly ascendente fornisce una panoramica della campagna australiana in cui è avvenuto l’incidente mortale: quello che si vede è un paesaggio bucolico che infonde calma e serenità in cui però avvengono strani incidenti che portano alla morte molte persone. Arthur e George sono le nuove vittime e George muore. L’inquadratura successiva all’incidente mostra Paris all’alba: sembra una cartolina ed è un’immagine fondamentale per Weir<sup>75</sup>. A questo punto si può dire che l’atmosfera del film è data dal contrasto tra il tranquillo ambiente naturale e le attività di sciacallaggio compiute dagli abitanti di Paris. Il dottore dice che la scienza progredisce di più in campagna che in città perché in campagna si può sperimentare meglio: la campagna ha lanciato una sfida verso la città. La natura isola e protegge Paris da occhi indiscreti circondandola con un ambiente armonico e pacifico, in un certo senso è complice dei suoi abitanti, contribuisce alla creazione dell’atmosfera di mistero tipica del film. Paris potrebbe esistere così come potrebbe essere un paese fantasma: il fatto che sia immerso in un ambiente naturale non ben definito lo decontestualizza. Paris potrebbe trovarsi ovunque e le sue strade di campagna potrebbero portare ovunque oppure in nessun luogo: Arthur viene sempre bloccato nella sua fuga da macchine che gli sbarrano la strada o che lo inseguono. Nella sequenza finale riesce a mettersi per strada alla guida della sua auto e, come accade ai protagonisti

---

<sup>74</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, op. cit., p. 147.

<sup>75</sup> Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 38.

di *Mad Max*<sup>76</sup> o di *In the Mouth of Madness* (diretti rispettivamente da George Miller e da John Carpenter), in piena notte si dirige verso un luogo. Ma esiste veramente un luogo verso cui dirigersi? David Lynch e il suo *Lost Highways* insegnano.

Per *Gallipoli* l'ambiente naturale è il deserto<sup>77</sup>, sia esso quello australiano, quello egiziano o quello turco. Da subito si costruisce lo stato d'animo del racconto contrapponendo l'uomo al deserto. Nella convivenza fra i due (come abbiamo già detto al § 1.1), l'uomo sfida l'ambiente e cerca di piegarlo ai suoi bisogni: è una sfida, una gara per la sopravvivenza. In tutto il film, quindi, l'ambiente fornisce la collocazione geografica e ribadisce continuamente la dimensione di sfida e di gara che permea tutta la pellicola e che ne costituisce uno dei temi portanti. Nella sequenza d'apertura, al duro lavoro del cowboy australiano<sup>78</sup> si contrappone la sfida che implica una corsa attraverso i campi e il deserto fino alla fattoria. Archy deve correre a piedi, scalzo, mentre Les cavalca a pelo. Il ragazzo non sfida solo un uomo, sfida l'ambiente naturale rappresentato dal terreno su cui i suoi piedi correranno ma anche dal cavallo. Archy sconfigge la natura qui e anche quando decide di attraversare il deserto invece di aspettare il treno successivo per Perth, ma non può sconfiggere il suo destino né la follia della guerra: la sua morte sarà, quindi, inevitabile.

Anche in *Witness* l'ambiente naturale fornisce lo sfondo su cui avrà luogo la vicenda e crea lo stato d'animo. Gli Amish spuntano dall'erba moscia dal vento, per cui fin dall'inizio si stabilisce il loro modo di vivere in comunione con la natura. La loro è una vita pacifica, semplice, fatta di valori legati alla famiglia e alla comunità<sup>79</sup>. L'ambiente

---

<sup>76</sup> Marek Haltof fa notare come questo lungometraggio di Weir preannunci l'epopea dell'eroe solitario Mad Max, cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 16.

Per un confronto fra *The Cars that Ate Paris* e *Mad Max* cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., pp. 44, 46-47.

<sup>77</sup> Marek Haltof fa notare come il direttore della fotografia Russell Boyd con le sue scelte enfatiche proprio la vuotezza del paesaggio, cfr. M. Haltof, *op. cit.*, p. 53.

<sup>78</sup> È importante la dicotomia che Weir crea nel film facendo provenire Archy dal mondo della prateria e dell'allevamento e Frank dalla città. cfr. M. Sesti, "Peter Weir e il vuoto della ragione", *Bianco e Nero*, n° 4, 1985, p. 65.

<sup>79</sup> Cfr. M. Sesti, "Peter Weir e il vuoto della ragione", *Bianco e Nero*, n° 4,

del mondo Amish porta sempre con sé quest'atmosfera. La sequenza iniziale e quella finale sono in un certo senso speculari: nella prima la comunità spuntava dall'erba per unirsi al dolore della famiglia Lapp; nella seconda la comunità spunta di nuovo dall'erba per correre in aiuto ai Lapp in pericolo. La campagna della Pennsylvania sottolinea proprio questa armonia e questa unione dell'uomo alla natura, quello che manca invece all'ambiente di Philadelphia: in città il verde è pressoché assente, c'è caos (come nella New York di *Green Card*), non c'è armonia, né il senso dalla famiglia, né quello della comunità. Gli uomini sono soli: Book non è sposato, sua sorella è senza marito e cambia gli uomini in continuazione.

In *Dead Poets* l'ambiente naturale serve a collocare l'accademia di Welton<sup>80</sup> in un luogo di campagna non meglio determinato, come accadeva per Paris, quindi Welton potrebbe trovarsi in qualsiasi luogo così come potrebbe anche non esistere. L'ambiente qui serve anche per sottolineare il passare del tempo per cui in apertura si è in autunno, mentre alla fine si è in inverno. Quasi tutto il film si svolge in autunno: le avventure dei ragazzi che grazie a Keating scoprono la gioia di vivere la loro vita al meglio sono accompagnate da immagini di una natura che sta per andare in letargo, ma che è straordinariamente bella nei suoi variegati colori, immersa nei caldi raggi del sole, turbata appena dal volo di uccelli spaventati ora dal suono delle campane, ora dalla bicicletta di Knox<sup>81</sup>. Lo stato d'animo che questo ambiente sottolinea è simile a quello di *Witness*: anche qui si è di fronte ad una comunità isolata dal resto del mondo e in qualche modo privilegiata, in cui regna l'armonia e lo spirito di gruppo. L'autunno inevitabilmente si evolve in un inverno freddo e nevoso e lo stato d'animo del racconto cambia quasi all'improvviso<sup>82</sup>. Così come la neve opprime la natura, la schiaccia sotto il suo peso e le impone un periodo di letargo, una specie di morte apparente, anche la vita dei ragazzi viene soffocata dalla tradi-

---

1985, p. 68.

<sup>80</sup> Cfr. E. Comuzio, "L'attimo fuggente", *Cineforum*, Ottobre 1989, p. 86

<sup>81</sup> Marek Haltof sottolinea come le attività degli studenti si intreccino con immagini dell'ambiente naturale in cui è immersa l'accademia, cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 111.

<sup>82</sup> Cfr. B. McFarlane, "Dead Poets Society", *Cinema Papers*, September 1989, p. 58.

zione. Charlie viene espulso, Neil muore e Keating deve lasciare la cattedra di Welton. L'atmosfera si è fatta pesante non solo per gli studenti, ma anche per lo spettatore. È emblematica a questo proposito la sequenza in cui Todd esce da Welton dopo aver saputo del suicidio di Neil. Il panorama che vede è ancora di straordinaria bellezza, ma è anche molto triste. Tutto è bianco, ricoperto di neve e il cielo incombe sulla campagna schiacciando i ragazzi tra due elementi indistinguibili perché dello stesso colore. Nevica; anche l'ambiente naturale, così come i ragazzi e lo spettatore, sembra piangere per la morte di Neil e per tutto quello che essa implica.

### 2.5.3. *La natura urbanizzata*

In alcuni film di Weir l'ambiente naturale in quanto tale è assente e viene sostituito dall'ambiente urbano. Là dove non c'è la natura in senso stretto manca anche ai personaggi la capacità di relazionarsi con successo fra di loro.

*Green Card* introduce il verde, colore della natura per eccellenza, fin dal titolo; ma la natura della storia è artificiale sia essa quella della serra dell'appartamento di Bronte, quella che Bronte e il suo gruppo costruiscono nelle zone povere della città o quella di Central Park. Non si può mai dimenticare che la storia ha luogo a New York, la città per eccellenza. La mancanza di verde naturale implica una certa aridità di sentimento. Bronte ama le sue piante, la sua serra, il suo lavoro nelle zone povere, ma è incapace di amare con passione. Georges la paragona ad un cactus, cioè ad una pianta capace di vivere in territori molto aridi. La conferma della nascita dell'amore tra i due avviene, non a caso, in sequenze ambientate a Central Park, un parco ideato e costruito dall'uomo in cui però si può facilmente dimenticare di essere nel bel mezzo di Manhattan. Non solo, il parco si trova a metà tra l'appartamento, territorio di Bronte, e la città, territorio di Georges<sup>83</sup>. Là dove non c'è l'elemento naturale non c'è neanche la profondità di un sentimento d'affetto che permetta ai personaggi di interagire armoniosamente (ricordiamo che l'amore fra Rachel e Book in *Witness* non

---

<sup>83</sup> Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 189.

si sviluppa a Philadelphia, ma nelle zone rurali della Pennsylvania). Il parallelo con *The Plumber* è, ovviamente, d'obbligo. In questo caso lo spettatore si trova di fronte ad un film in cui la natura è totalmente assente dal momento che si svolge tutto all'interno di un appartamento. Jill non riesce a interagire con Max, lo percepisce come una minaccia; allo stesso tempo però è incapace di comunicare con suo marito. Anche lei, come Bronte, è chiusa nel suo universo accademico ed è incapace di vivere in armonia con il diverso. Non riesce ad avere altri sentimenti se non il desiderio che la sua vita continui senza turbamenti. Esempio chiaro di questo ne è la storia che racconta al marito del suo incontro con lo sciamano: totalmente incapace di reagire in maniera costruttiva attacca l'avversario con l'intenzione di distruggerlo; farà lo stesso con Max a differenza di Bronte che verrà sconfitta da Georges.

Anche in *The Year* alla mancanza dell'elemento naturale sembra corrispondere l'artificiosità nelle relazioni umane. Marek Haltof ipotizza la sostituzione della natura con l'ambientazione asiatica<sup>84</sup>, luogo irrazionale, regno dell'indeterminato e della contraddizione. Tutti all'interno del film stanno con gli altri per interessi, tutti sfruttano e sono sfruttati, tutti sono allo stesso tempo burattinai e burattini: Sukarno con il suo popolo; i giornalisti occidentali con le donne e i ragazzini. Billy, l'unico che crede alle relazioni umane e che vive in una parte di città dove c'è una parvenza di natura, verrà deluso nelle sue aspettative e condotto al suicidio. Guy, invece, mette a rischio il suo rapporto con Jill per realizzare uno scoop che gli permetta di avanzare nella sua carriera.

Lo stesso si può dire per *Fearless*: in una San Francisco in cui non c'è l'elemento naturale, Max smarrisce la via e confonde gli affetti. Passa molto più tempo con Byron che non con suo figlio, dice di amare Carla mentre dovrebbe amare sua moglie Laura. Che egli sia incapace di avere dei normali rapporti interpersonali è detto da Carla a Laura: quello che lui aveva preso per amore per Carla non è altro che una splendida amicizia. La natura urbana, qui come altrove, è ancora una volta sinonimo di "deserto emotivo"<sup>85</sup>.

Ultimo della serie di personaggi incapaci di interagire con gli altri

---

<sup>84</sup> Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 69.

<sup>85</sup> D. Catelli, "Fearless", *Segnocinema*, Maggio - Giugno 1994, p. 43.

è il protagonista di *The Truman Show*. Per lui però bisogna fare dei distinguo di notevole importanza. Seahaven presenta una natura: c'è il mare, c'è la foresta. Tutto però è altamente artificiale perché ricostruito all'interno di uno studio. Dal deserto emotivo si passa alla più assoluta assenza di emotività. Pertanto, anche tutti i rapporti umani all'interno del racconto sono assolutamente artificiali, stanno in piedi per adempiere ai bisogni del copione, dell'audience. Anche Truman se ne rende conto: ad esempio, guardando le foto del suo matrimonio vede Meryl che incrocia le dita mentre lo bacia; oppure, dopo la sua tentata fuga attraverso i boschi in prossimità della centrale nucleare ammette di aver capito che lei lo odia. L'unico rapporto vero e fecondo non può chiaramente consumarsi all'interno di questo mondo sintetico. L'amore che lega Truman e Sylvia è stato ostacolato perché non previsto e non artificiale, potrà coronarsi solo al di fuori del mondo artificiale di Seahaven.