

L' APOCALISSE, LO SGUARDO E LA MORTE:
DA *LA JETÉE* DI CHRIS MARKER A *TWELVE MONKEYS* DI TERRY GILLIAM

Stefano Oddi

Abstracts

In *Twelve Monkeys*, film di fantascienza post-apocalittica realizzato nel 1995, Terry Gilliam dichiara fin dai titoli di testa il suo debito nei confronti de *La Jetée* (1962), cortometraggio sperimentale di Chris Marker, costruito come una successione di immagini fisse e definito dal suo stesso autore alla stregua di un *photo-roman*. Il presente saggio analizza il complesso rapporto che lega le due opere, descrivendo i diversi approcci attuati dai registi nei confronti di temi come il tempo, il futuro, la morte e il cinema stesso.

In *Twelve Monkeys*, a 1995 post-apocalyptic feature, Terry Gilliam credits as his main source of inspiration Chris Marker's *La Jetée* (1961), an experimental short movie whose story is told through a series of still images, defined by Marker as a *photo-roman*. This article analyzes the complex relation existing between the two movies, focusing on the different ways Marker and Gilliam approach themes like time, future, death and cinema.

Parole chiave

Chris Marker, Terry Gilliam, Distopia, Fantascienza, Adattamento, Dystopia, Science Fiction, Adaptation

Contatti

stefano.oddì@unive.it

Pur tenendo in considerazione l'ampio intervallo temporale, culturale e ideologico che separa il cinema di Chris Marker e quello di Terry Gilliam, rendendoli due universi artistici praticamente inaccostabili, è possibile rintracciare nelle filmografie dei due autori una comune tensione – ovviamente sviluppata in modi e con strumenti diversissimi – verso la creazione di un'estetica libera e ibrida, difficilmente categorizzabile, impossibile da riassumere attraverso etichette codificate. Se il nome di Marker è storicamente connesso a quella rivoluzione linguistica associata alla Nouvelle Vague francese e a una sperimentazione radicale capace di fondere, spesso in modo inscindibile, le forme del cinema con quelle proprie del saggio, della letteratura e della fotografia, l'opera di Gilliam trova i suoi caratteri costitutivi nell'eclettismo, nella mescolanza di forme e fonti eterogenee, in un cinema barocco capace di creare, secondo Tony Hood, «a particular imaginative combustion of ideas and forms disturbed from their original historical contexts and set in collision, challenging conventional cinematic expectations of continuity and temporal cohesion».¹

In questo senso, il rapporto che lega *La Jetée* (1962) di Chris Marker e *Twelve Monkeys* (1995),² ottavo film di Gilliam che dal capolavoro del regista francese trae esplicitamente ispirazione, non può che

¹ T. HOOD, *Grail Tales. The Preoccupations of Terry Gilliam*, in J. BIRKENSTEIN, A. FROULA, K. RANDELL, *The Cinema of Terry Gilliam: It's a Mad World*, Wallflower Press, Londra & New York 2013, p. 33.

² Il titolo italiano del film è *L'esercito delle dodici scimmie*.

configurarsi sotto il segno dell'instabilità, dando adito al dubbio di Riccardo Ventrella, per il quale

la prima cosa da chiedersi è se *L'esercito delle dodici scimmie* sia effettivamente il remake di *La Jetée* di Chris Marker con le immagini in movimento; oppure una sorta di fuorviante effetto Droste, una raffigurazione che contiene l'oggetto raffigurato, il preludio a una *mise en abîme* che non ammette regole certe di forme simmetricamente ripetute.³

Una simile riflessione sembra rinnegare da un lato l'ipotesi del remake e dall'altro quella del semplice omaggio, suggerendo piuttosto l'ipotesi di una relazione difforme, ambigua e dai contorni frastagliati, quello che i critici Samuel Blumenfeld e Serge Kaganski definiscono un «rapport des plus particuliers, au point qu'il faudrait se demander si [*Twelve Monkeys*] n'en est pas à son premier mais à son cinquième remake du film de Marker».⁴

1. *La Jetée*: le libertà della forma e del tempo.

Unica opera di finzione di Chris Marker, *La Jetée* si inserisce tematicamente nell'orizzonte della fantascienza distopica e racconta, in poco meno di trenta minuti, di un'inquietante futuro post-atomico, traducendo in immagini la prospettiva di un'umanità costretta a popolare il sottosuolo a causa degli effetti di una devastante Terza Guerra Mondiale. Protagonista della narrazione è «un homme marqué par un'image d'enfance», costretto dall'oligarchia scientifica che ha preso il controllo del mondo sotterraneo a viaggiare nel tempo per recuperare i mezzi necessari a far ripartire la vita sulla superficie terrestre.

In linea con la temperie culturale scatenatasi in Francia negli anni '60 e soprattutto con la programmatica volontà di rottura e rifondazione linguistica che caratterizzò la Nouvelle Vague, Marker incapsula questa storia in una struttura formale inedita, definita da Catherine Lupton come «one of cinema's finest meditation on its nature as a medium»,⁵ caratterizzata da una successione di immagini fisse, accompagnata da una colonna sonora composta esclusivamente di rumori naturali e una *voice over* che funge da commentario. Ne deriva un prodotto che sconvolge intenzionalmente la grammatica e la sintassi convenzionali del linguaggio cinematografico per proporsi come oggetto dall'ontologia sfuggente, un esperimento estetico che Philippe Dubois descrive nei termini di una «contradiction vivante du fait cinématographique [...], où la dimension "photographique" apparaît dominante»,⁶ un racconto per immagini che lo stesso Marker etichetta come "photo-roman", rivendicando l'ipotesi di un'opera più vicina alla letteratura (contaminata dalla fotografia) che al cinema stesso o, per usare le parole di Janet Harbord, «a hybrid of ideas about what photography and literature might forge together».⁷

Proprio nel tentativo di individuare un "principio genetico" univoco alla base del *photo-roman* di Marker, Dubois s'interroga sulle possibili procedure tecniche che hanno portato alla sua realizzazione, individuando due opposte "soluzioni ontologiche". Da un lato, secondo lo studioso, *La Jetée* sembrerebbe costituirsi come opera nata dalla ripresa cinematografica di fotografie scattate in precedenza, attraverso la tecnica del *banc-titre* (apparecchio utilizzato principalmente per la realizzazione dei film d'animazione), e dunque come prodotto intrinsecamente fotografico, realizzato cioè attraverso un *tournage* fotografico e trasformato in film solo in seguito, attraverso un lavoro di laboratorio. In questo senso, Dubois evidenzia come

entre la "réalité diégétique" (ce que les sémiologues appellent le "profilmique") et le film que nous voyons projeté sur l'écran, il n'y aurait pas eu de lien direct puisqu'une couche intermédiaire se serait immiscée: une pré-représentation photographique de la réalité de départ. Passée par le filtre photographique, *La Jetée* serait ainsi non une prise mais une re-prise cinématographique. Une image d'image.⁸

³ R. VENTRELLA, *Più riposante del presente, più sicuro dell'avvenire*, in G. RIZZA, C. TOGNOLOTTI, *Il Grande Incantatore. Il Cinema di Terry Gilliam*, Edizioni ETS, Pisa 2013, p. 89.

⁴ S. BLUMENFELD, S. KAGANSKI, *Futur imparfait*. «LesinRocks» <<https://www.lesinrocks.com/1996/02/28/cinema/actualite-cinema/futur-imparfait-terry-gilliam-11236379/>> (ultima consultazione: 9 novembre 2018).

⁵ C. LUPTON, *Chris Marker: Memories of the Future*, Reaktion Books, Londra 2005, p. 87.

⁶ P. DUBOIS, *Théoreme 6: Recherches sur Chris Marker*, Presses Sorbonne Nouvelle, Parigi 2002, p. 11.

⁷ J. HARBORD, *Chris Marker, La Jetée*, Afterall Books, Londra 2009, p. 99.

⁸ DUBOIS, *Théoreme 6*, cit. p. 11.

Secondo una prospettiva opposta, invece, la natura dell'opera di Marker sembrerebbe legata, più che all'idea di fotografia, a quella di "immagine fissata", ovvero derivata dall'effetto di prolungamento sullo schermo prodotto dalla reduplicazione di un fotogramma cinematografico. In tal senso, usando ancora le parole di Dubois, «le tournage aurait bien eu lieu sous forme cinématographique et [...] l'opération de figement se serait effectuée après coup, par sélection d'un photogramme pour chaque plan, lequel aurait été dupliqué à l'identique pour une durée donnée».⁹

Nel contesto di questo scontro dicotomico tra fotografia e cinema (o sarebbe il caso di dire, tra immagine fissa e immagine mobile) in realtà, è molto probabile che Marker abbia deliberatamente fatto affidamento ad entrambi i supporti, contaminandoli, nella rivendicazione di un'estetica basata sulla costante contaminazione di strategie formali differenti. *La Jetée*, in questo senso, si sostanzierebbe come un prodotto unico e non categorizzabile che, scrive ancora Dubois, «n'est ni (simplement) photographique ni (vraiment) cinématographique, mais qui est ce que j'appelle (par inversion de la notion de photogramme – une image de film faite photo) un *cinématogramme* (une image photo faite film)»,¹⁰ un concetto fondato su una necessità insopprimibile di ibridazione linguistica, capace di oltrepassare, ed infrangere, le limitanti barriere tra arti diverse, assorbendo e sintetizzando parte della portata rivoluzionaria dell'opera di Marker.

Una simile struttura formale, inoltre, è in grado di enfatizzare e portare al massimo grado di complessità tematica l'ossessione di Chris Marker per il tempo, trattato alla stregua di un concetto complesso e ambiguo, capace di racchiudere (e mescolare) non solo le tre dimensioni del passato, presente e futuro ma anche di confondere le coordinate del tempo reale con quelle del tempo della memoria. D'altronde, il paradosso estetico su cui si fonda *La Jetée* deriva, secondo Tommaso Pomilio, proprio dalla sua natura di «cinema in fermo immagine» capace di produrre «dell'immagine una risonanza quasi sonora, una persistenza scultorea», dal contrasto tra un sistema di espressione formale che nega apertamente il movimento e il suo «incredibile potere di dilatazione della temporalità».¹¹ Coniugando una narrazione estremamente "mobile", sospesa tra diversi anelli di temporalità e una struttura formale da *photo-roman* dominata – come scrive Jean Douchet – dalla concezione «anti-proustienne d'un temps non plus perdu ou retrouvé, mais arrêté [...], mort»,¹² Marker tenta di elaborare un ideale ambiguo e affascinante di tempo mobile, o meglio un universo diegetico fatto di «textures, memories and fantasies that resist[s] temporal classification».¹³ In tal senso, sostiene Dubois, il presente de *La Jetée* sembra rispondere perfettamente ai criteri della concezione di tempo elaborata da Henri Bergson, il quale rifiuta un criterio scientifico di presente – «un instant mathématique, que serait au temps ce que le point est à la ligne» – definendolo piuttosto come «quelque chose d'assez flottant, qui peut se raccourcir ou s'allonger selon l'attention qu'on lui porte».¹⁴

Il film si apre nel contesto di una «dimanche d'avant guerre» durante la quale il protagonista bambino, in visita sulla grande *jetée* di Orly, assiste alla tragica scena della morte di un uomo e nota tra la folla un bellissimo volto di donna, imprimendo per sempre quell'immagine nella sua memoria. Nel futuro apocalittico in cui il protagonista adulto è costretto, questa *image d'enfance* viene tuttavia spesso slegata dal riferimento al passato, slittando dalla dimensione del ricordo a quella dell'immaginazione.¹⁵ L'*image d'enfance* appare dunque nella forma di un tempo vissuto nell'altrove del sogno, costituisce una nota di tenerezza a cui il protagonista tenta di aggrapparsi per non cedere alla sofferenza del presente. Il concetto di tempo prende a modificarsi quando, con l'inizio degli esperimenti di trasferimento temporale organizzati dagli scienziati del sottosuolo, l'uomo incontra realmente la donna della sua *image*: solo allora il tempo del sogno si trasforma in tempo reale, pur assumendo caratteri decisamente peculiari. Fra la donna e il protagonista anonimo si crea un legame al di fuori del tempo che è paradossalmente generato dalla coesistenza di tempi diversi – il passato di pace della donna e il futuro apocalittico dell'uomo. Come scrive Janet Harbord,

released from the constraints of time, the man and woman are also released from the means to an end of narrative cinema: they have 'no plans'. Their involvement is less like drama and more like a game, a series of open possibilities

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 38.

¹¹ T. POMILIO, *Cinema come poesia. Capitoli sui bordi di un'immagine*, Zona, Arezzo 2010, p. 98.

¹² J. DOUCHET, *L'Armée de 12 singes*, Bibliothèque du Film (BIFI), Parigi 1999, p. 22.

¹³ HARBORD, *Chris Marker, La Jetée*, cit. p. 25.

¹⁴ H. BERGSON, *La Pensée et Le Mouvant*, in DUBOIS, *Théoreme 6*, cit. p. 18.

¹⁵ La *voice over* del film recita: «Ce visage qui devait être la seule image du temps de paix à traverser le temps de guerre, il se demanda longtemps s'il l'avait vraiment vu, ou s'il avait créé ce moment de douceur pour étayer le moment de folie qui allait venir».

where the rules are made up in the exchanges between them.¹⁶

L'assoluta unicità di questo rapporto atemporale e privo di finalità viene evidenziata al massimo grado in una sequenza ambientata in un museo di storia naturale, nel quale sono esposti vari animali, impagliati e resi così eterni, capaci di replicare metaforicamente l'impossibile relazione vissuta dai due amanti, sospesa in un momento in cui il tempo esteriore è annullato, in una bolla slegata dalle contingenze della storia e sublimata totalmente nel contatto concreto tra i corpi.

2. *Twelve Monkeys*: un futuro in veste gilliamesque

Se l'universo diegetico creato da Marker ne *La Jetée* si pone esplicitamente come suggestione di scrittura primaria per David e Janet Peoples, i due sceneggiatori di *Twelve Monkeys*, è evidente che Gilliam non esiti a distaccarsi – quanto meno visivamente – dal paradigma fornito dall'autore francese per caricare il suo ottavo film di tutte le tracce più caratteristiche del suo cinema, innervando l'immaginario visivo e scenografico della pellicola del complesso di riferimenti che hanno reso la sua opera così fortemente riconoscibile, tanto da spingere la critica specializzata a creare il neologismo *gilliamesque* nel tentativo di definirla.

In primis, Gilliam abbandona la scarna, quasi metafisica messa in scena che caratterizza *La Jetée*, lasciandosi andare al suo consueto barocchismo, carico di effetti deformanti e mescolanze non convenzionali. La Parigi markeriana lascia così spazio a una Philadelphia mortifera, scelta secondo Liberti per «il forte senso di perdita e il sentore di profonda decadenza» derivato dalla «fuga dei grandi complessi industriali dopo la Seconda Guerra Mondiale» e capace in tal senso di rispecchiare «il mondo esterno del futuro, perduto dagli uomini e ormai regno incontrastato del mondo animale».¹⁷ Le centrali dismesse e le cattedrali stantie disseminate tra Philadelphia e Baltimora, usate come reali location da Gilliam, visualizzano concretamente l'idea di un futuro arcaico, simile per certi versi a quello di *Brazil* (1984), plasmando l'universo di *Twelve Monkeys* nelle forme di un mondo in completo decadimento. La scelta dell'ambientazione, come nota ancora Liberti, è inoltre riconducibile alla matrice satirica e fortemente anti-statunitense che domina il cinema di Gilliam: prima capitale degli Stati Uniti, luogo storico in cui fu firmata la Dichiarazione d'Indipendenza, Philadelphia si trasforma nella metropoli che diffonde il virus responsabile della distruzione della razza umana, in un riferimento tristemente ironico al crollo del sogno americano.¹⁸

Rispetto al *photo-roman* markeriano, inoltre, *Twelve Monkeys* complica a dismisura i contorni del labirinto temporale che il protagonista è costretto a percorrere suo malgrado, confermando l'assunto di Peter Marks, per il quale «the intersection of different temporal dimensions, genres, and levels of reality» che caratterizza il film contribuisce a «call into question the concreteness of the 'real', and the standardised and limiting rationality underpinning it».¹⁹ Se ne *La Jetée* le dimensioni di passato, presente e futuro sono in un certo senso univoche e chiaramente definibili, il film di Gilliam si articola come un ben più complicato caleidoscopio di epoche: prima di essere spedito nel 1996, come previsto dagli scienziati del 2035, Cole viene catapultato nel 1990 e addirittura nelle trincee francesi della Prima Guerra Mondiale. Un simile groviglio di dimensioni spazio-temporali sembra tradire l'influenza degli universi di Philip K. Dick, citati da Liberti tra i principali referenti letterari del cinema di Gilliam,²⁰ dai quali il film recupera le forme di una fantascienza dominata da una compresenza di mondi paralleli in cui perde valore la canonica distinzione tra presente, passato e futuro e prevale al contrario un intreccio di temporalità discordanti teso a svelare – come scrive Adolfo Fattori – la circolarità di un tempo «che torna e si avvita su se stesso, riproducendo continuamente gli stessi eventi».²¹

Secondo Jean Douchet, è tuttavia il velato riferimento a quell'«imaginaire ventral» definibile come uno dei *Leitmotiv* più significativi dell'opera di Gilliam a gettare un ponte diretto tra *Twelve Monkeys* e il resto della filmografia dell'ex-Monty Python.²² Manca qui l'intricata matassa di tubi che in *Brazil* visualizza

¹⁶ HARBORD, *Chris Marker, La Jetée*, cit. p. 75.

¹⁷ F. LIBERTI, *Terry Gilliam*, Il Castoro, Milano 2005, p. 135.

¹⁸ Cfr. LIBERTI, *Terry Gilliam*, cit. pp. 135-136.

¹⁹ P. MARKS, *Terry Gilliam*, Manchester University Press, Manchester 2009, p. 249.

²⁰ Cfr. LIBERTI, *Terry Gilliam*, cit. p. 144.

²¹ A. FATTORI, *Memorie dal futuro*, Ipermedium, Napoli 2001, pp. 127-128.

²² DOUCHET, *L'Armée de deuze singes*, cit. p. 18.

metaforicamente il sistema delle viscere umane,²³ eppure i sotterranei che costituiscono la dimora forzata dei sopravvissuti al virus letale oppure le già citate trincee militari francesi sembrano costituirsi come un indiretto riferimento all'apparato digerente. Come afferma Douchet infatti, se anche

[la] référence au système digestif est moins immédiatement perceptible dans *L'Armée des douze singes*, pourtant, l'idée de base reste celle de l'absorption. Qu'il s'agisse ici de virus, de gaz, de drogues, de médicaments ou pire de produits télévisuels et autres slogans publicitaires, tout participe du phénomène général de l'ingestion. [...] Pensons, puisque nous les voyons, les souterrains répugnants, décrépits, pourris du monde futur à la manière d'intestins délabrés, avec leurs fuites, leurs gaz. Il est logique et nécessaire que, par association, notre imaginaire appelle l'image du "merdier" (comme disaient les poilus et Céline), la vision des tranchées et de leurs boueux boyaux.²⁴

«Ce type d'imaginaire» continua lo studioso francese «surgit de multiples détails. Ce sera, par exemple, cette façon dont Cole s'enveloppe de latex ou de plastique, comme un morceau de viande emballé sous-vide, prêt à être dévoré (ici, par le tunnel du temps, la machine pour voyager dans le passé)».²⁵ Proprio questa sequenza – durante la quale Cole viene risucchiato nel tunnel della macchina del tempo – si configura inoltre come una delle numerosissime immagini connesse all'esperienza della costrizione corporea e, più in generale dell'incarceramento, che costellano il film. Il protagonista di *Twelve Monkeys* è infatti spesso rappresentato in uno stato di reclusione, impossibilità di movimento e coercizione fisica: vive in una gabbia che ha le sembianze di una *lab cage* nel 2035, è rinchiuso in un penitenziario e successivamente in un ospedale psichiatrico nel 1990, è costantemente costretto in spazi chiusi (un'automobile, delle camere d'albergo, un cinema) nel 1996. La sua stessa costrizione contribuisce, come ammette Douchet, ad evocare metaforicamente «la notion obsessionnelle de cage» tipica del cinema di Gilliam, dotata della singolare capacità di sprigionare «une énergie rentrée, [...] une envie de fuite, [...] le besoin irrésistible d'échapper à l'encagement»²⁶ e capace, in questo senso, di strutturare la stessa narrazione filmica di *Twelve Monkeys* alla stregua di una parabola di liberazione (impossibile).

3. Il paradosso supremo e le dinamiche dello sguardo

Prendendo in prestito le parole dei critici Blumenfeld e Kaganski, si può affermare che *Twelve Monkeys* «ne singe pas *La Jetée*, il le réinvente tout simplement»,²⁷ attivando un ambivalente rapporto di (in) dipendenza nei confronti del *photo-roman* francese. Paradossalmente, il film di Gilliam si muove sia in direzione di un distanziamento totale che verso una ripresa cosciente di temi e spunti narrativi eppure – e qui si colloca l'ambiguità di questo complesso rapporto di parentela artistica – i momenti di allontanamento celano sempre una sorta di legame inconscio con l'opera di Marker e le analogie mostrano sempre le tracce di una reinterpretazione.

Senza dubbio, l'elemento che maggiormente accomuna le due opere, l'idea cardine che impregna le due strutture narrative tanto da renderle archetipicamente gemelle, è quella dell'*image d'enfance* del protagonista, il ricordo chiave risalente all'età infantile che coincide con il momento della sua morte. In entrambi i film, questo ricordo assume una rilevanza ossessiva e costituisce, nello stesso tempo, un momento di trauma e di fascinazione, di dolore inesplicabile e di meraviglia.

Il luogo in cui l'*image* si palesa in prima istanza coincide in entrambi i casi con un aeroporto, dove un magnifico volto di donna stride con la violenza di un assassinio, consumato di fronte agli occhi del bambino che diventerà protagonista ma i modi attraverso cui i registi costruiscono visivamente questa immagine paradossale sono profondamente diversi.

²³ Ben Wheeler, in un suo saggio su *Brazil*, parla significativamente dell'«intestinal sounds of the ducts» (*Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's Brazil*, «Critical Survey» 17/1, 2005, p. 99) e, allo stesso modo, riferendosi alla «multitude de tuyaux plus ou moins en état de marche» che caratterizzano *Brazil*, Jean Douchet evidenzia come questa «renvoie en effet aux entrailles, et les personnages sont les hôtes pas toujours consentants d'un ventre ogresque» (*L'Armée de 12 singes*, cit. p. 18).

²⁴ DOUCHET, *L'Armée de 12 singes*, cit. p. 18.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 16.

²⁷ S. BLUMENFELD, S. KAGANSKI, *Futur imparfait*. «LesinRocks»

<<https://www.lesinrocks.com/1996/02/28/cinema/actualite-cinema/futur-imparfait-terry-gilliam-11236379/>> (ultima consultazione: 9 novembre 2018).

Nel *photo-roman* di Chris Marker, l'*image d'enfance* è inserita in apertura e si impernia visivamente sul misterioso «visage de femme», non mostrando mai il bambino se non attraverso un dettaglio delle gambe. Lo stesso omicidio non è che evocato confusamente attraverso una serie di immagini ravvicinate e le parole della *voice over* che accenna a un «bruit soudain, la geste de la femme, ce corps qui bascule, les clameurs des gens sur la jetée, brouillés par la peur». Questo momento chiave viene inoltre reiterato solo una volta, nel finale, attraverso una riproposizione variata che attua uno slittamento del focus: dalla centralità della donna, il fulcro visivo si sposta nell'ultima sequenza su un nuovo oggetto, ovvero l'uomo seguito nella sua corsa verso la libertà, stroncata da uno sparo che lo uccide davanti agli occhi del se stesso bambino.

In *Twelve Monkeys*, la scena dell'*image* assume una rilevanza visiva ben più ossessionante: per ben quattro volte essa appare come immagine onirica, parto perennemente mutevole della mente del protagonista, riproponendosi solo nel finale come immagine definitiva, reale, paradosso ontologico in atto. Oltre alla corsa stroncata di un uomo in fuga e al volto della donna, tuttavia, la scena qui si carica di elementi inediti capaci di donarle una caratterizzazione particolare: gli occhi del protagonista bambino si propongono esplicitamente come punto di vista privilegiato, aprendo la sequenza e muovendosi in ralenti tra gli elementi di una folla colta nel panico, fissandosi prima su una serie di poliziotti armati di revolver in posizione di tiro e poi su un uomo dai capelli rossi, il cui volto non si palesa mai prima del finale, salvo in una delle riproposizioni oniriche e allucinate in cui assume le sembianze di Jeffrey Goines, inizialmente ritenuto da Cole il colpevole della diffusione del virus letale. In questa reiterazione costante di quello che si rivelerà essere (a posteriori) il finale del film, Gilliam fa ricorso all'espedito tecnico della *slow motion*, al fine di evidenziare visivamente i connotati unici di questo particolare istante. Come sostiene Liberti, infatti, l'*image d'enfance* si caratterizza come avvenuta attuazione di quel paradosso supremo dell'essere coincidente con la possibilità di vedere dall'esterno il momento della propria morte: «in questo crocevia temporale [...] si crea una specie di bolla, di buco nero dove lo scorrere del tempo non può più avere una parvenza di normalità e perciò lo *slow motion* trova la sua giustificazione».²⁸

Dunque, mentre ne *La Jetée* il fulcro visivo dell'*image* coincide prima con il volto di donna e poi con la caduta dell'uomo, ovvero con i due diversi oggetti della visione di uno sguardo infantile mai mostrato, in *Twelve Monkeys* sono proprio gli occhi del bambino che aprono e chiudono il film a costituirsi come l'elemento privilegiato dell'immagine. Oltre a ribadire la struttura circolare del film, questa scelta va ricondotta anche a un preciso intento meta-cinematografico. Evidenziando a più riprese lo sguardo del bambino, Gilliam rinvia esplicitamente all'atto del vedere e alla condizione dello spettatore che ogni volta inconsapevolmente assiste al finale della pellicola, come il piccolo James che, senza saperlo, si fa testimone del momento della sua morte.

In questo senso, anche la *jetée* che dà il titolo al film di Marker pare implicare una significazione ben più profonda di quella superficiale di decoro dell'azione: essa si sostanzia, usando le parole di Dubois, come «théâtre optique et théâtre de la mémoire, tout en un»,²⁹ ovvero spazio del ricordo del protagonista (*image d'enfance* portatrice di speranza e consolazione) e metafora del dispositivo cinematografico e dell'operazione spettatoriale dello sguardo, replicata attraverso una struttura fisica fatta di balconi e posti assegnati all'osservazione di quello spettacolo coincidente con la partenza degli aerei.

4. Visioni apocalittiche e contemporaneità

Nel delineare un futuro distopico, *La Jetée* e *Twelve Monkeys* mettono in scena in modo più o meno esplicito i caratteri costitutivi della *Weltanschauung* della propria epoca, riferendosi direttamente alle paure generalizzate, i timori reconditi e le ossessioni in essa dominanti, supportando in tal senso le riflessioni di Francesco Muzzioli per il quale la distopia, piuttosto che configurarsi come pura evocazione «del non-esistente», dovrebbe essere considerata alla stregua «un realismo impressionante», ovvero come «una forma radicalmente storica» capace di misurarsi «proprio con il corso storico e i suoi esiti tendenziali».³⁰

Il *photo-roman* di Chris Marker, realizzato in un momento storico dominato dalla minaccia nucleare della Guerra Fredda e ancora incapace di interiorizzare gli orrori perpetrati dal Nazismo, presenta un mondo post-atomico in cui la tanto temuta bomba è definitivamente esplosa, irrimediabilmente contaminato dalle scorie radioattive di una devastante guerra nucleare, abitato da un'umanità costretta al sottosuolo, dominata

²⁸ LIBERTI, *Terry Gilliam*, cit. p. 143.

²⁹ DUBOIS, *Théoreme 6*, cit. p. 22.

³⁰ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, p. 20.

da una classe medica che non lascia presagire nessuna speranza di libertà e anzi utilizza, al pari degli scienziati del Reich, gli esseri umani come cavie da laboratorio. Come sostiene Nora M. Alter,

although the film is evidently a product of the cold war raging in the early 60s, the scientists of the future communicate in German, evoking the previous World War. Further, the still images of a bomb-devasted cityscape bear an uncanny resemblance to the immediate post-war images of Germany, especially Berlin, as captured in films by Wolfgang Staudte, Günther Lamprecht, and Roberto Rossellini.³¹

Fondendo i timori di un Novecento post-bellico con la memoria tragica della Shoah, Marker dà in pratica forma a uno scenario apocalittico in cui «it is not simply that the past presents material to be reworked, but that its reworking is directed at the future»:³² allo spettro presente della distruzione atomica si unisce l'orrore passato dei campi di sterminio nazisti, alla catastrofe dell'annullamento del genere umano quella del ritorno di Auschwitz. In tal senso, la Terza Guerra Mondiale de *La Jetée* si presenta come una sorta di distopia totalizzante, capace di fondere passato, presente e futuro del genere umano, ergendosi insieme a specchio ideale della memoria inquieta e delle paure recondite del mondo bipolare.³³

Per converso il film di Gilliam, immensamente più lungo della sua fonte in termini di durata, si impernia su una serie di elementi narrativi che vanno a colpire quelli che l'ex-Monty Python considera i mali di fine secolo. La bomba nucleare de *La Jetée* si trasforma dunque in un virus indistruttibile, evidente evocazione della minaccia dell'AIDS, che proprio a partire dai primi anni Novanta diventa un onnipresente spettro mortifero anche nel mondo occidentale. Interessante in questo senso la lettura che John Ashbrook propone dell'indumento che James Cole indossa prima di risalire su una superficie terrestre ridotta a una landa desolata, una tuta in plastica trasparente capace di «bring to mind the notion of a condom, as re-popularised in the 80s and 90s thanks to the spread of the HIV virus»,³⁴ e dunque di trasformare il protagonista – usando le parole del regista – in un vero e proprio «preservativo umano»,³⁵ protetto artificialmente dal contatto con il germe mortale. Come nota ancora Ashbrook, a ben guardare «where your traditional Gilliam film delights in the grotesque exposure of the diseased and dirty innards of society, this one concentrates more on the paranoia associated with avoiding such exposures».³⁶ Quella di *Twelve Monkeys*, in tal senso, si propone come una società dominata da «an undercurrent of fear», nella quale «people are frightened of other people, of either being attacked or infected by them».³⁷ Secondo David Lashmet, inoltre, questa generalizzata paranoia del contagio fa parte di un più universale progetto di «repudiation of technological and experimental medicine»,³⁸ intento a porre l'accento sulle responsabilità etiche della coeva ricerca scientifica. Non è un caso che nel finale del film il protagonista individui proprio in un virologo il responsabile dell'estinzione del genere umano e che in generale la stessa struttura organizzativa del mondo sotterraneo del 2035 assuma le forme di una «giant medical prison, where scientists rule under a 'permanent emergency code', and where shaven, bar-coded and caged inmates are selected to 'volunteer' for lethal experiments».³⁹

Parallelamente, *Twelve Monkeys* sembra sferrare anche un forte attacco ai principi fondamentali dell'ideologia massmediale, mettendo alla berlina la presunta disumanizzazione causata dalla progressiva mediatizzazione dell'esperienza quotidiana. Esempio, in questo senso, lo strumento elettronico attraverso cui il gruppo di scienziati del 2035 interroga James Cole, intrappolato su una sedia sollevata a enorme distanza dal pavimento. Liberti lo definisce «video ball», descrivendolo come l'espressione più rigorosa di quel «mosaico catodico» coincidente con la realtà contemporanea, nella quale «avviene il miracolo della moltiplicazione della visione e della sua frammentazione».⁴⁰ La *video ball*, in tal senso, si propone come il

³¹ N.M. ALTER, *Chris Marker*, University of Illinois Press, Urbana 2006, p. 93.

³² HARBORD, *Chris Marker, La Jetée*, cit. p. 8.

³³ Come scrive Chris Darke, tentando di tracciare il contesto storico che diede vita al *photo-roman* di Marker, «fears of nuclear catastrophe were heightened by the Cuban Missile Crisis in October 1962. And the memory of World War II lingered. All of which informs *La Jetée*'s generalised sense of dread, its threnody for World War III». cfr. C. DARKE, *La Jetée*, BFI & Palgrave, Londra 2016, p. 46.

³⁴ J. ASHBROOK, *Terry Gilliam*, Pocket Essential, Harpenden 2000, p. 72.

³⁵ Citazione tratta dal pressbook italiano di *Twelve Monkeys*.

³⁶ ASHBROOK, *Terry Gilliam*, cit. p. 72.

³⁷ Ivi, p. 73.

³⁸ D. LASHMET, «The Future is History»: «12 Monkeys» and the Origin of AIDS, «Mosaic» 33/4, 2000, p. 57.

³⁹ Ivi, p. 68.

⁴⁰ LIBERTI, *Terry Gilliam*, cit. pp. 140-141.

paradigma più esplicito dell'illusione di vera comunicazione creata dalla tecnologia odierna, la visualizzazione più immediata del «potere e [della] violenza delle immagini» capaci di «[affogare] i sogni delle persone come un atto d'infanticidio». ⁴¹ «To me», dichiara Gilliam nel corso di un'intervista rilasciata a Nick James, «that's the world we live in, the way we communicate these days, through technical devices that pretend to be about communication but may not be». ⁴²

5. Modernità/Postmodernità

Nel cinema di Terry Gilliam, come accennato, la norma compositiva classica viene rimpiazzata da una tensione manierista e barocca, da un processo di contaminazione stilistico-tematica di fonti e modelli eterogenei capace di creare, secondo Fabrizio Liberti, «un meraviglioso e complesso montaggio all'interno di ogni singolo fotogramma che a ogni visione, in una sorta di latensificazione *ad infinitum*, rivela nuove esplosioni di senso e [porta] l'immagine a uscire estaticamente dal quadro». ⁴³ Nel riferirsi all'opera dell'ex-Monty Python, similmente, Peter Marks parla di una costante «*narrative dialectic*» nel contesto della quale «apparently impossible relations are created through the fusion of contrary figures and forms, placing formerly disjunct or unrelated elements into new conjunctions». ⁴⁴ In questo senso, l'intera filmografia di Gilliam può essere intesa alla stregua di un gigantesco serbatoio di suggestioni, frammenti e tracce di epoche e arti diverse.

Twelve Monkeys condivide questo principio di fusione indifferenziata e multiprospettica di stimoli, legandosi a doppio filo alla logica postmoderna del *database* e del *pastiche* e configurandosi come un gigantesco calderone in cui si mescolano, una accanto all'altra, ossessioni culturalmente lontanissime, in un gioco di citazioni di indubbio interesse. Basti pensare, a mero titolo di esempio, all'accostamento di realtà spazio-temporali lontanissime (dal 1917 al 2035) oppure alla convivenza di immagini da *war movie* (la sequenza ambientata durante la Prima Guerra Mondiale) e ambientazioni distopiche capaci di evocare a tratti i mondi diegetici di *Metropolis* e *Blade Runner*.

Nel contesto di questa strategia citante, inoltre, proprio la storia del cinema si caratterizza come uno dei principali serbatoi usati da Gilliam il quale, affidandosi al suo immaginario caleidoscopico, spazia dalle invenzioni linguistiche del cinema muto all'opera di Stanley Kubrick, dalla lezione di Alfred Hitchcock allo *steampunk*. In questo senso, nel contesto di una dettagliata analisi di una delle sequenze che apre il film (quella in cui il detenuto James Cole è costretto a risalire sulla superficie di un mondo disabitato per raccogliere elementi utili per la ricerca scientifica), Douchet mette in luce tutto il debito di Gilliam nei confronti dell'epoca del muto, riconoscendo nella dominante cromatica bluastra della sequenza un riferimento alle «teintes qu'affectionnait le cinéma muet», in cui «l'image était, le temps d'une séquence, entièrement teintée (en bleu, ocre, rouge, etc.) pour [...] plonger le public dans une idée mi-rationnelle, mi-fictive». ⁴⁵ Secondo Douchet, Gilliam plasma la sequenza introduttiva del suo film sulle tonalità del blu per infondere un'idea generalizzata di apocalisse:

ce bleuté [*scrive lo studioso*] renforce la sensation d'un monde froid, glacé, que la neige, dans sa blancheur, n'aurait pas suffi à suggérer. Le traitement de cette teinte place ainsi cette scène, où James Cole sort des souterrains du futur, sous l'idée mentale et morale d'un univers définitivement interdit aux humains. L'éclairage, les couleurs et les sons ne sont plus synchrones avec le monde. Ils le rendent irrémédiablement autre. ⁴⁶

È inoltre attraverso l'ossessionante presenza di schermi diegetici che Gilliam veicola esplicitamente omaggi e citazioni, creando un caleidoscopico universo citante in cui i capolavori dei Fratelli Marx si accostano senza soluzione di continuità ai film d'animazione di Tex Avery. Proprio attraverso lo schermo di una sala cinematografica, inoltre, emerge il riferimento metafilmico più stimolante di *Twelve Monkeys*: si tratta della scena in cui James Cole e Kathryn Raily, in fuga dalla polizia, scelgono un cinema in cui è in corso una retrospettiva hitchcockiana come luogo privilegiato per nascondersi e manipolare la propria identità. Così mentre la psichiatra applica al protagonista una parrucca e un paio di baffi posticci, sullo

⁴¹ Ivi, p. 142.

⁴² N. JAMES, *Time and the machine*, in «Sight and Sound», 6, 4, 1996, p. 15.

⁴³ LIBERTI, *Terry Gilliam*, cit. p. 39.

⁴⁴ MARKS, *Terry Gilliam*, cit. p. 24.

⁴⁵ DOUCHET, *L'Armée de 12 singes*, cit. p. 17.

⁴⁶ *Ibidem*.

schermo scorrono le immagini di *Vertigo* (1958), più precisamente la celebre scena in cui la presunta Madeleine interpretata da Kim Novak indica al John di James Stewart l'anello della sezione di un tronco d'albero, alludendo a un'epoca storica passata e sussurrando «Here I was born». Il parallelismo (ribaltato) con l'intreccio del film di Gilliam è evidente: James Cole, uomo che viene dal futuro, s'innamora di una donna appartenente a un altro momento della catena temporale che, come la Madeleine hitchcockiana, si sottometterà a un processo di mascheramento e trasformazione fisica (poco dopo la vediamo indossare una parrucca bionda).

Questo affascinante gioco di citazioni porta anche a complicare il già ambiguo rapporto che *Twelve Monkeys* condivide con *La Jetée*. Anche il *photo-roman* di Marker, infatti, cita in modo esplicito la sopracitata scena di *Vertigo* durante la sequenza ambientata al Jardin des Plantes di Parigi, riproducendo letteralmente i caratteri costitutivi del segmento filmico hitchcockiano (il dettaglio sull'indice di Madeleine, il tronco di quercia, l'inquadratura di schiena dei personaggi) attraverso i gesti dei propri protagonisti. In tal senso, nota Douchet,⁴⁷ l'operazione citante di Marker è disciolta nello sviluppo dell'intreccio (attraverso le pose assunte dai personaggi che replicano volontariamente i gesti del film di Hitchcock) e si pone come vero e proprio omaggio – figura testuale tipica di quella modernità cinematografica incarnata dalla Nouvelle Vague francese – assimilabile in tal senso al gesto bogartiano del Michel Poiccard di Belmondo che solo tre anni prima apriva *A Bout de Souffle* (1959).

In *Twelve Monkeys*, al contrario, il referente da citare è immerso direttamente nel flusso diegetico, privato della sua continuità: Gilliam non replica il segmento hitchcockiano attraverso una messa in scena di secondo grado ma immette direttamente nel proprio film le inquadrature di *Vertigo*, trasformandole in puri elementi diegetici nei confronti dei quali non intende attivare alcun omaggio né costruire complesse significazioni simboliche. Come afferma Douchet, nel caleidoscopio postmoderno di Gilliam non c'è «plus besoin de culture [...]. Que l'héroïne de *Vertigo* évoque la puissance mortelle du passé a peu d'importance pour les personnages [...]. La citation est devenue utilitaire, récupérable, rentable».⁴⁸ Se l'operazione di Marker si configurava come un omaggio intellettuale volontario, teso a gettare un ponte tra la Nouvelle Vague e il cinema di Hitchcock, quella di Gilliam segue l'orientamento assunto dalla società postmoderna dei consumi, la quale «contemplant sa décadence et ne revoyait les grands systèmes de valeurs qui l'avait constituée que par morceaux, comme si la structure de ces ensembles avait éclaté et qu'il ne restait, après le naufrage, que les débris flottants».⁴⁹ Come spiega Hood, di fatto,

Gilliam is aware that the making of meaning in the present takes place in a field of possibility established by the stories of the past. Dante's *Divine Comedy* and Hitchcock's *Vertigo* cannot be remade, but they can provide building blocks for something new: the imaginative appropriation of them is a process that is epiphenomenal. As with the junk object assemblage, Gilliam's cinematic allusions, citations and overlays of tales past – mythic and modern – are not just a reprisal of function, but are ventures to create new structures of meaning: the dramatisation of a quest to find metaphorical shelter that will meet the pragmatic demands of the now.⁵⁰

In tal senso, anche questi due frammenti paiono ribadire esplicitamente la dimensione ambigua e non categorizzabile dell'operazione di trasposizione messa in atto da Gilliam e dai coniugi Peoples nei confronti del *photo-roman* di Marker: la ripresa di un elemento diegetico dell'originale francese (a sua volta citazione di un altro oggetto filmico), considerabile in prima analisi come omaggio palese, rivela in realtà una precisa volontà di reinterpretazione e, dunque, un'esibita necessità di distanziamento, capace di tracciare in modo rigoroso l'avvenuto e incontrovertibile guado tra estetica moderna e postmoderna. A emergere in tutta la sua rilevanza è dunque, ancora una volta, la definizione di un rapporto ibrido e bipolare, complesso e variegato, e la conclusione che «a visionner les deux films l'un d'après l'autre, il est flagrant que l'oeuvre de Gilliam est absolument originale dans le même temps qu'elle absolument fidèle à *La Jetée* de Marker».⁵¹

⁴⁷ Ivi, p. 19.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ HOOD, *Grail Tales*, cit. p. 40.

⁵¹ DOUCHET, *L'Armée de 12 singes*, cit. p. 23.