
Sweeney Todd di Tim Burton: Un taglio teatrale...

Inviato da Valentina Oppezzo
mercoledì 05 novembre 2008
Ultimo aggiornamento sabato 08 novembre 2008

…e un taglio al passato, oltre che a numerose gole innocenti

Qualcosa è cambiato, nella poetica cinematografica di Burton, con l'uscita del suo ultimo film Sweeney Todd. Il Diabolico Barbiere di Fleet Street [1]. L'han notato in molti. Per la prima volta nella sua carriera, il regista californiano ha portato sugli schermi un'opera teatrale, il musical di Sondheim e Wheeler [2], e sembra aver scoperto una nuova, inaspettata, vena "grandguignolesca". Tra musical e Gran Guignol, tra lirica e Broadway, la chiave di volta di questa operazione cinematografica sembra essere proprio lui, il teatro. Vale allora la pena, a mio parere, intraprendere un percorso alla scoperta della "teatralità" dello Sweeney Todd burtoniano, per cercare di scoprire il processo e le origini di questa "diversità" stilistica rispetto i suoi capolavori precedenti. Ma facciamo un (lungo) passo indietro. Bazin, nel suo celeberrimo saggio Che Cosa è il Cinema? [3], sottolinea come i due mezzi, teatro e cinema, siano diversi non solo (ovviamente) perché il primo è dal vivo mentre il secondo è riprodotto, ma soprattutto perché a teatro le vicende si muovono in uno spazio chiuso e centripeto, mentre il cinema dà vita a spazi aperti e centrifughi, senza confini. Il luogo teatrale è, per sua natura, convenzionale e discontinuo; lo spazio cinematografico invece, sempre per via delle sue caratteristiche tecniche, è come una finestra aperta sul mondo, tende al fuori campo ed è continuo. Quando viene portato un testo teatrale al cinema, il rischio è che la pièce, pensata per uno spazio "breve" e circoscritto come quello teatrale, le cui pareti a scatola chiusa fanno rimbalzare e amplificano la parola drammatica, non funzioni all'interno di uno luogo così diverso e che la parola si "perda" … Con il musical, a mio parere, il rischio aumenta: è difatti un genere molto più convenzionale di altri (non da tutti amato proprio per questo, perché il patto con lo spettatore prevede che accetti che le persone, nel pieno della loro sanità mentale, cantino invece che parlino). Con ciò non voglio dire che il cinema non abbia le proprie convenzioni, anzi; ma il teatro ne ha tipicamente molte di più, perché non può (e non vuole) rappresentare tutto ciò di cui parla, e molto va immaginato (a teatro una sedia e una finestra appesa fanno già una stanza – al cinema no, a meno che non si stia vedendo Dogville [4]). Una buona traduzione cinematografica tiene in considerazione questi aspetti e cerca una propria soluzione al problema; una scelta possibile è quella di, se così si può dire, portare lo spazio teatrale al cinema, il che significa riprodurre, utilizzando gli strumenti cinematografici (per non tradire il cinema) uno spazio chiuso, centripeto, convenzionale (et voilà – nemmeno il teatro è tradito). Burton ha compiuto un'operazione di questo tipo? A mio parere decisamente sì, ed è questo interesse a riprodurre uno spazio teatrale, diverso dal solito, ad aver caratterizzato questo film e averlo reso diverso dalle altre sue pellicole, ma anche dalle precedenti rappresentazioni filmiche della leggenda di Sweeney Todd. Vediamo ora come. Quando il cinema chiude le pareti a mo di teatro [5] Potremmo iniziare con l'aspetto più evidentemente caratteristico di quest'ultimo film di Burton, la fotografia. Che è definibile con un'unica, sintetica e abusata espressione: desaturata. È interessante scoprire [6] che la desaturazione dei colori compiuta sulle immagini si fonda su una preesistente desaturazione dei toni scelti per le scenografie; ma se la fotografia è connessa con il teatro, accade perché le scelte di luce creano uno spazio fondamentalmente anti-naturalistico e richiuso in sé stesso, che rinnega l'esterno e il fuori campo. Dominano i colori autunnali – parliamo di un autunno freddo e spoglio incastonato su un mondo preminentemente monocromatico: oltre ai grigi, i bianchi e i neri, trovano spazio solamente i gialli e i verdi più spenti. Il colore, quando è usato, ha un connotazione precisa: è il costume ridicolo di Pirelli, è la fantasia impossibile della signora Lovett, è il rosso della perversione (sessuale e antropofaga) e naturalmente del sangue, argomento che approfondirò più avanti nella sezione dedicata al Grand Guignol. Scelte cromatiche così "spinte" allontanano dal realismo e dal naturalismo creando uno spazio fondamentalmente convenzionale e bidimensionale … come quello teatrale, che è sì "in 3d" ma non è esplorabile ed è osservabile solo frontalmente, diversamente dal cinema che con i suoi movimenti di macchina può produrre "l'impressione di rilievo" [7]. Anche il film Sweeney Todd [8], interpretato per la BBC da Ray Winstone, ha una fotografia dai colori spenti e monocromatici; qui l'intento però è diverso ed è naturalistico: rappresentare una Londra povera e disperata e costruire un personaggio verosimile e freudisticamente motivato [9]. A toglierci ogni dubbio riguardo al fatto che, con Burton, ci troviamo di fronte ad un'operazione radicalmente diversa, intervengono le scene a cui ho accennato prima, in cui l'utilizzo simbolico del colore rende più che evidente la messa in scena formale e convenzionale. Il rosso, per esempio, è utilizzato non a caso solamente in due sequenze del film, per le tende che cingono la sala da ballo nella scena della violenza del giudice Turpin su Lucy e per le lanterne che illuminano i tavoli della taverna della signora Lovett, dove "umanità, senza saperlo, divora sé stessa". E se questa corrispondenza di colori connette visivamente le due scene (rivelando un'idea di sessualità "primitiva" o quantomeno infantile, perché appare sempre come paura e minaccia [10]), rende anche chiara la volontà di dipingere un quadro costruito su convenzioni e non sul realismo. Il corpo dei protagonisti, nella pellicola, è costantemente sotto i riflettori. L'illuminazione utilizzata è fondamentalmente di due tipi, come viene fissato una volta per tutte nella scena del

primo incontro tra i due protagonisti: posizionati l'uno di fronte all'altro nei due lati del negozio, il volto (e la ciocca) di Sweeney Todd sono di un bianco spettrale, mentre il corpo di Mrs. Lovett risplende — per modo di dire — di un poco salutare giallo itterizia. Sono questi i loro colori, che si scambiano e «donano» anche alla carnagione degli altri personaggi. Che Burton ami il pallore non è mai sfuggito a nessuno, basti pensare ai volti dei suoi più famosi personaggi (da Edward Mani di Forbice a Victor Van Dort, sposo mancato della sposa cadavere). Qui la completa assenza di sfumature «naturali» sul volto dei personaggi trasforma i protagonisti, come sostiene Placereani, in due burattini, o giocattoli a molla[11]. Questa luce sgheba che li lambisce, lascia nel buio parti del volto e del corpo, taglia le loro fisionomie, decontestualizzandole, e rende i personaggi squarci di luce piuttosto che persone, superfici lisce rappresentate in primi piani senza profondità di campo. Non sfugge poi, nemmeno allo spettatore più disattento, la matrice teatrale delle scenografie, sia degli interni che degli esterni. «esterni per modo di dire, visto che si tratta di ricostruzioni di strade di Londra all'interno degli studios di Pinewood. Molto teatrale e poco cinematografico è, per esempio, il set del sotterraneo in cui la signora Lovett cucina le sue torte: non è un vero luogo infatti, quanto piuttosto uno spazio metonimico[12] caratterizzato esclusivamente da pochi oggetti. Il forno in particolare, ma anche il tritacarne, si stagliano su uno sfondo scuro e buio; non ci sono altri dettagli o oggetti, non è una stanza realistica. È come se fossimo a teatro a vedere il musical di Sondheim: anche qui, nel suo primo allestimento del '79, la cantina è uno spazio non «cinto», semplicemente rappresentato dal forno e dal tritacarne. Ma il set «meno cinematografico»; tra tutti è sicuramente quello più importante, in cui hanno luogo la vendetta e la tragedia (ricordiamo che qui uccide la moglie, e non riconosce la figlia) del diabolico barbiere di Fleet Street: il suo negozio. È una scatola senza la quarta parete, quella frontale rispetto la sedia della sbarbatura: è qui che viene idealmente collocato lo spettatore. È vero che possiamo penetrare nel negozio grazie a inquadrature interne, il più delle volte campi e controcampi in dialoghi in cui Sweeney si trova accanto la finestra e Mrs Lovett nei pressi della porta. È vero che la nostra posizione non è statica come lo è a teatro (in fondo qui siamo al cinema «un cinema che si ingloba lo stile teatrale al suo interno, ma senza tradire sé stesso»). Ma è indubbio che quella parete non esiste e che è lo spazio ritagliato per noi, chiamati a guardare il diabolico («facciamo demoniaco, per non ripeterci sempre») — il demoniaco barbiere di Fleet Street mentre fa sfoggio delle sue lame e si esibisce di fronte un invisibile pubblico. Per aver conferma di ciò, basti confrontare questo set con quello degli altri barbieri di Fleet Street portati sullo schermo. Nella versione del 1998 interpretata da Ben Kingsley e intitolata *The Tale of Sweeney Todd*[13], la sua bottega non ha spazi «ciechi» che la telecamera non perlustra, lo sguardo è posizionato in punti sempre diversi e soprattutto «atto dell'osservare non è primario, viste le continue ellissi — fino alla seconda parte del film — riguardo allo stesso degli omicidi. Qui infatti la matrice non è teatrale ma letteraria e la fonte di più evidente ispirazione è il romanzo ottocentesco *The String of Pearl or The Sailor's Gift*[14], in cui per la prima volta viene estesamente raccontata la leggenda del barbiere assassino, che originariamente uccide per derubare i suoi clienti e non è mosso da alcuna motivazione personale. Le scelte di montaggio richiamano direttamente la letteratura; qui il barbiere, in una scena all'inizio della pellicola, osserva con sguardo ambiguo il suo cliente benestante e la sequenza si chiude sul più bello, senza palesarci «omicidio, come al termine di un capitolo di un libro. Nella versione per la tv del 2006, che ho già citato, la spiegazione psicologico — freudiana alla furia assassina di Sweeney (torturato e maltrattato quando era in prigione da bambino, ha sviluppato una personalità non completa e deviata) colloca idealmente i suoi omicidi nella sua mente e nel suo passato. Per questo la sua bottega è uno spazio assolutamente neutro, e piuttosto la telecamera insiste sul suo volto, o su visioni della sua infanzia, nel momento clou del taglio della gola. Nel film di Burton invece, la stanza ricorda la scenografia del musical di Sondheim: raggiunta da una scala esterna, ha la sedia da barbiere sulla sinistra e frontale rispetto al pubblico, con «entrata sulla destra e «attrezzatura da barbiere sullo sfondo. È assente, come ho già ribadito, la quarta parete, spazio per il pubblico; unica eccezione i due angoli: da un lato Sweeney, ad un certo punto, rivede una amena scena del suo passato (luogo del ricordo), dall'altro è posizionato uno specchio deformante (luogo dell'«interiorità», come ribadirò più avanti).

La finestra (collocata là dove a teatro «è la cassapanca, qui posizionata invece vicino all'«entrata) ha una funzione esclusivamente fotografica (dà luce alla sedia) ed è una grigia proiezione dell'interno sull'esterno, quasi un poster dello skyline di Londra. Non «è alcuna relazione tra il dentro e il fuori, diversamente da come accade nella versione del 2006, dove il barbiere è costantemente preoccupato che dalla strada qualcuno possa notare i suoi omicidi ed è continuamente occupato ad aprire e chiudere le imposte delle finestre del negozio. Sweeney, nella versione di Sondheim, si è fatto più furbo, e ha aperto il negozio al primo piano, al riparo da sguardi indiscreti... che in realtà non esistono, perché è «esterno a non esistere» — come a teatro, se non nella mente degli attori e degli spettatori. Ma concretamente non «è. E quando Sweeney e la sua compare provano a spingersi in questo mondo di fuori che non esiste e a cui non appartengono, i risultati sono grotteschi e danno vita alla mirabile sequenza di *By the Sea*. Ciò che strania immediatamente lo spettatore è la presenza di un cielo azzurro e di un prato verde, anche se a ben guardare il vero cambiamento fotografico di questa scena è che i volti e i corpi dei protagonisti non si stagliano più luminosi e pallidi su sfondi scuri ma si spengono, confondendosi con un mondo che prova ad essere colorato ma che ci riesce solo in parte. E che è tutto fuorché naturale: «imponente albero sotto il quale i due tentano un pic-nic funge da quinta che incornicia la scena e il cielo sembra disegnato — ed è basso, denso di nuvole che comprimono, chiudono, restringono». Ritornando agli interni, a chiudere ulteriormente gli spazi e far ripiegare le inquadrature in sé stesse contribuisce «uso di numerosi specchi e superfici riflettenti, quali lo specchio da barbiere, lo specchio deformato in cui più volte i due protagonisti si riflettono, quasi ad osservare la loro interiorità malata, i vetri della lunga finestra e soprattutto le lame dei rasoi del protagonista. Non serve sottolineare come lo specchio sia la simbologia più evidente del doppio, qui incarnata nella doppia identità del barbiere prima Benjamin Barker e poi Sweeney Todd; nella pellicola di Burton assolve allora una duplice funzione, concettuale (il doppio) e visiva (chiusura rispetto all'esterno degli spazi). Una caratteristica centrale del teatro è il gioco degli sguardi. Se al cinema gli attori non sono

concretamente osservati dal loro pubblico nell'atto delle riprese, e fingono di muoversi in uno spazio che non sarà mai osservato da nessuno se non da loro, gli attori teatrali sono perfettamente consapevoli della presenza concreta del loro pubblico, a cui spesso si rivolgono e con cui possono interagire. Il personaggio più "osservato", in questo musical, è Johanna, che nel film si esibisce alla finestra osservata da Anthony (spettatore sano) mentre è spiata dal giudice Turpin (spettatore deviato). Quest'ultimo non osserva di nascosto solo Johanna, ma anche, ad inizio film, il felice quadretto familiare di Benjamin con la moglie e la figlia ancora in fasce. Personaggio "spettatore" per eccellenza è invece la mendicante, che sembra non avere alcuna funzione narrativa se non osservare i protagonisti che agiscono, finché non si scopre che è lei il vero motore dell'azione, la causa per cui si è scatenato il tutto (e, se vogliamo un po' calcare la mano, potremmo affermare che si può dire lo stesso dello spettatore teatrale: apparentemente senza funzione, in realtà la sua assenza determina la mancata esecuzione dello spettacolo — spettacolo che al cinema invece esiste indipendentemente dal pubblico). Ma anche Sweeney e la signora Lovett sono spettatori, nella sequenza A Little Priest, in cui osservano dai vetri del negozio gli uomini muoversi come pesci in un grande acquario e divorarsi l'uno l'altro. In un musical a teatro, insomma, chi canta si comporta come chi sa di essere guardato, ed esterna perciò i suoi sentimenti con il canto. Al cinema i musical non sempre funzionano perché, mantenendo la convenzione per cui nessuno osserva e nessuno viene osservato, gli interpreti possono cadere facilmente nel ridicolo. Per evitare ciò, Burton palesa il gioco del guardare e dell'essere guardati, e colloca gli spettatori in determinati ed evidenti punti di osservazione. Analizzando invece gli attori, le loro funzioni e la recitazione, possiamo iniziare col dire che Pirelli è il personaggio meta-teatrale, l'attore di cui cantano in A Little Priest, e che è sempre overdone, sopra le righe, come sostiene il barbiere. Pirelli fa la sua prima apparizione su un (misero e ridicolo) palcoscenico; è un personaggio dalla doppia identità, riflesso pallido di Sweeney (come lui dice di essere chi non è, ed è un barbiere) che serve ad amplificarne le doti (con le lame e di doppiezza). Non guasta poi il fatto che il suo interprete, l'attore Sasha Baron Cohen, indossi maschere anche al di fuori di Sweeney Todd (Borat e Ali G, per esempio) e, nel momento in cui abbandona l'accento italiano e comincia a parlare "normalmente", sembra essere, per la prima volta sugli schermi, davvero sé stesso. La recitazione dei protagonisti è misurata e intima^[15], adatta ovviamente al mezzo cinematografico, in grado di avvicinarsi ai soggetti umani tanto da sentirli sussurrare. Ciò non toglie che gli attori di tanto in tanto si abbandonino a momenti "di teatro", assumendo pose plastiche prontamente incorniciate dalle scelte d'inquadratura (un esempio tra tutti, la ripresa frontale e d'insieme durante il brano My Friends, in cui Sweeney e Mrs Lovett rimangono immobili e in posa — il barbiere con il braccio teso sfoderando una delle sue lame^[16]). La recitazione contenuta aiuta anche a bilanciare un trucco molto "caricato" (come se dovesse farsi vedere a distanza) e costumi di una Londra povera ma in un certo senso in "maschera", e non solo durante il perverso festino in cui Lucy viene violentata. Per concludere, anche la regia burtoniana qui è teatrale in quanto "musicale": i piani, il montaggio e i movimenti di macchina seguono ed enfatizzano i pezzi cantati. Questa in realtà non è del tutto una novità: molti film di Burton iniziano con un momento musicale, una sorta di "sigla", in cui la m.d.p., le immagini e i titoli "ballano" all'unisono creando un momento che funge da ponte per l'introduzione della finzione narrativa. Giusto per fare qualche esempio ulteriore riguardo la musicalità registica dell'ultimo film: nella prima sequenza, quando Todd è ancora in barca e canta il suo disgusto per Londra, la musica improvvisamente cresce; questo accento sonoro viene sincronizzato con un accento visivo: dal primo piano la m.d.p. stacca su un primissimo piano del protagonista (c'è un taglio, non uno zoom), scelta stilistica forte, che sfiora l'errore linguistico visto che l'inquadratura rimane sullo stesso asse^[17]. La m.d.p. si muove spesso: e se all'inizio intraprende una corsa concitata sulle note — concitate — di introduzione (ricorda l'inizio di un altro musical, Moulin Rouge^[18]), poi "balla" attorno al giudice Turpin assecondando le note e lo speculare balletto, di fronte alla telecamera e dall'altro lato della sedia, di Sweeney Todd. "Ma quanto è Grandguignolesco!"; "han detto tutti!"; "Se il film di Burton è, come ho appena descritto, genericamente teatrale, o musicalmente teatrale, c'è un determinato genere di teatro (o teatro di genere) che è stato da molti accostato al nuovo stile burtoniano: il Grand Guignol^[19], il teatro di paura e del terrore per eccellenza. L'accostamento non è affatto azzardato: come Mel Gordon sottolinea^[20], il teatro francese del Grand Guignol ha influenzato una buona parte della produzione cinematografica hollywoodiana, in particolare il cinema horror delle origini — i vari Dracula, Frankenstein, le pellicole della Hammer Film... Sono quei film con i quali Burton è cresciuto, come evidenzia Monteleone^[21] quando accosta i gusti cinematografici del regista con quelli di un altro (meno dotato) collega, Ed Wood. L'equazione (Grand Guignol à primi film horror à Tim Burton) allora è presto fatta. Ma volendo scendere nello specifico, ci accorgeremo innanzitutto che la vicenda stessa di Sweeney Todd, per i temi che tratta e la sua struttura, ha già di base un "che" di grandguignolesco che per primo Burton ha colto e rappresentato. La storia originale, pubblicata nel 1846 su uno dei tanti Penny Dreadful^[22] e la cui autorialità ancora non è chiara, per cui si preferisce attribuirle ad una collettiva di autori (la Salisbury Square School of Fiction), racconta di un diabolico barbiere che, per derubarli, uccide i suoi clienti e ne occulta i cadaveri trasformandoli in carne da sformato. Questa prima versione, presto trasformata in pièce teatrale^[23], possiede già anche se solo genericamente alcuni attributi grandguignoleschi: si tratta infatti di un teatro dell'orrore, che vuole suscitare forti paure negli spettatori. Da allora hanno visto la luce numerose versioni del mito, ma è forse, a mio parere, quella più tarda di Christopher Bond (a cui si è ispirato poi Sondheim per il suo musical) ad aver dato vita ad un vero personaggio grandguignolesco. Con Bond, la struttura della storia diventa deduttiva; come sottolinea Corrado Augias^[24], il Grand Guignol non metteva in scena "gialli" che procedevano per induzione (avviene il delitto, si procede dall'effetto per scoprirne le cause), ma truci vicende costruite sulla deduzione (viene esposta man mano la situazione che porta poi, alla fine della storia, al delitto). E se il giallo è "rassicurante" poiché termina con la soluzione di un enigma, [e] il Guignol è "inquietante"; dal momento che si conclude sugli effetti catastrofici della causa che era stata

annunciata all'inizio[25]. La storia scritta dalla Salisbury Square of Fiction vuole costruirsi come un giallo, in cui clienti e collane; cani fedeli ai loro padroni scompaiono e, se la loro dipartita è evidentemente collegata a Sweeney Todd, le modalità e le cause sono lasciate nel mistero fino alla fine, quando la polizia scopre le malefatte del barbiere e giustizia viene fatta. Tra le versioni cinematografiche precedenti a quella di Burton, quella del '36 di George King [26] avrebbe sì una struttura deduttiva (non ci sono misteri da scoprire, i delitti sono chiaramente mostrati) se non fosse che, come nel romanzo originale, non abbiamo evidenti cause per gli effetti (se non l'innata cattiveria del protagonista), mentre il film di Schlesinger è decisamente induttivo e il mistero viene risolto dal personaggio "investigatore" Carlyle. La pellicola di Dave Moore è "unica, a modo suo, deduttiva e soprattutto anch'essa, come la versione di Bond, introduce il topos dell'assassinio per vendetta, ricorrente nel teatro del Grand Guignol. Augias scrive: con il Grand Guignol la vendetta acquista motivazioni più ampie, trascende i rapporti tra i singoli e si riallaccia per un verso o per l'altro ad una situazione pubblica: ideologica, etnica, addirittura di classe[27]. Il concetto della vendetta nel teatro dell'orrore parigino si allaccia infatti ad una delle questioni più importanti sottolineate da Augias: il Guignol non fu semplicemente un teatro della paura specializzato nella rappresentazione di atroci delitti e inquietanti torture, ma fu soprattutto un teatro "politico" che, senza portare avanti questa o quella determinata ideologia, utilizzava il terrore per denunciare i soprusi, le contraddizioni [e] e la ferocia nascoste nelle istituzioni dette civili del tempo[28]. Da questo punto di vista, entrambe le versioni sono grandguignolesche: quella del 2006 sceneggiata da Joshua St. Johnston condanna la ferocia del carcere inflitto sui minori, quella di Bond è ancora più universale e punta il dito sull'utilizzazione a scopi personali del potere civile (qui giudiziario), entrambe cause che portano alla vendetta. Ma lo psicologismo di cui è intrisa la prima delle due pellicole, con un'insistenza sull'interiorità specifica del protagonista, rende la storia molto più "personale", mentre il personaggio di Sweeney Todd musicato da Sondheim è la "ferocia motivata" fatta persona, che Burton a sua volta trasforma in maschera e rende ancora più generale e universale. L'attacco alla borghesia e alla società, in cui *those below serving those up above*[29], seppur forse già presente all'origine della storia del diabolico barbiere, viene esplicitato per la prima volta dalle lyrics di Sondheim; qui i pasticci di carne diventano l'emblema di una società malata in cui le persone si divorano un'altra. La critica alla borghesia era un tema caro al Guignol, così come è sempre stato nelle corde del nostro Burton sin dalle origini (basti pensare all'ironia con cui dipinge i personaggi piccolo borghesi che popolano il mondo di Edward Mani di Forbice[30]). E sono altre ancora le caratteristiche che, volendo, rendono Burton uno "spirito affine" alla filosofia grandguignolesca: per esempio, entrambi (Mr. Burton e Monsieur Grand Guignol) mostrano l'esistenza dal punto di vista dei freaks, degli emarginati; raccontano paure ataviche e primordiali; amano mescolare la finzione con la vita. Le paure rappresentate nel Guignol, infatti, non si fermavano dietro le tende del sipario, ma "invadevano" idealmente la platea: come Hand e Wilson sottolineano[31], una serata al teatro parigino significava immergersi prima in un vicolo buio, per poi entrare in un teatro dall'aspetto inquietante e sinistro e infine, dopo la serata, leggere sui giornali le polemiche scatenate dalla messa in scena di un'esecuzione capitale, che alzavano dubbi riguardo la sua legittimità. Tornando a Tim Burton? è evidente che apprezza chi sa unire realtà e finzione (Big Fish[32]) e lo fa anche lui stesso, con Ed Wood[33]. E tornando a Sweeney Todd? è sicuramente un soggetto che sposa la fantasia di Burton e le tendenze che furono del Grand Guignol; ha come protagonista, infatti, un freak, racconta di omicidi, violenze sessuali e cannibalismo, e unisce realtà e fantasia nella misura in cui è un mito al quale viene da molti attribuita un'origine storica. Insomma, la vicenda di Sweeney Todd, in parte sin dalle sue origini ma soprattutto dopo il musical, possiede quelle che potremmo definire "potenzialità grandguignolesche", che Burton ha colto ed evidenziato con una messa in scena e di conseguenza grandguignolesca. Dal punto di vista visivo, dire Guignol equivale a dire sangue. E il sangue (eccessivo, teatrale, rosso come il pomodoro, evidentemente spruzzato dalle pompette come nei film splatter) è l'elemento visivo quasi grafico; più importante del film di Burton. Le altre pellicole non "puntano" sul sangue: quella con Ben Kingsley, per esempio, è più "baconiana", con la sua insistenza sulla carne (appesa, tagliata, mangiata, strappata, che cola ecc. ecc.), o, volendo trovare un corrispettivo cinematografico, ricorda i film di Peter Greenaway, in cui il cibo diventa emblema di volgarità e bassezza. Quest'ultima pellicola, con invece e diciamo! un bellissimo Johnny Depp; insiste su un elemento più metafisico, meno corporale e più grandguignolesco, come il sangue, simbolo della vita stessa che scorre via. Il film inizia, nella migliore tradizione burtiana, con una pioggia che non si trasforma però, questa volta, in candida neve così come nel resto delle sue pellicole[34], quanto piuttosto in gocce di sangue caldo che cadono direttamente dal cielo e sporcano gli ingranaggi di una macchina; il "taglio" granguignolesco (per non dire vagamente splatter) è allora chiaro sin dall'inizio. Le scene più grandguignolesche; perdonatemi la continua ripetizione del termine, se solo ne esistesse un sinonimo! - sono sicuramente quelle posizionate nella seconda parte del film. Sulle note della dolce Johanna, interpretata a tre voci, Sweeney Todd sgozza a suon di musica i suoi anonimi e sfortunati avventori (e, nonostante imbratti ogni volta l'asciugamano da barbiere con il sangue dei clienti, al cliente successivo sfodera sempre un asciugamano perfettamente lindo; o ne ha un intero stock, o ha scoperto già allora la formula per un bianco insuperabile). Così com'era già previsto nella piece di Sondheim, questa sezione di scena crea un interessante contrappunto[35] tra le immagini e il commento musicale. Per gli altri due personaggi, "semplici" e a tutto tondo (Anthony e la mendicante), la colonna sonora è loro "parallela"[36]: una melodia struggente accompagna il giovane marinaio mentre cammina malinconicamente per le strade alla ricerca della sua amata; toni più stridenti commentano il tormento e la follia della donna che pensa (giustamente) che la bottega di Sweeney sia infestata dal diavolo. Quando tocca a Sweeney, il barbiere intona una dolce canzone d'amore per la figlia, e la profondità e le mille sfaccettature del personaggio si esternano proprio in questa figura retorica, il contrappunto, più complessa e stratificata rispetto al parallelismo. La scena con più spargimento di sangue,

comunque, è quella dell'uccisione del giudice Turpin. Nelle precedenti versioni cinematografiche di Sweeney Todd, nonché nel musical a teatro con Angela Lansbury, la vena splatter insita nella vicenda stessa non emergeva. Unica eccezione, forse, è il b-movie di Andy Milligan *Bloodthirsty Butchers*[37]; al di là della qualità (davvero discutibile) di questa pellicola, è vero che solo questa, come poi solo molti anni dopo farà anche Burton, coglie le potenzialità splatter della vicenda di un barbiere taglia gole e rappresenta quei momenti con grande profusione di sangue. È interessante infine leggere come Pier Maria Bocchi, in suo articolo su Cineforum, dà una spiegazione quasi "sociologica", o "mediatica", alle scelte granguignolesche del regista: Per quanto possibile, Tim Burton vuole mettere al riparo noi e il minore [...] dalle atrocità verisimili, portando in evidenza lo scheletro della forma. Gli schizzi copiosi di sangue che fino a questo momento hanno imbrattato la scena ne sono stati un'avisaglia, l'elemento più vistoso, dato il loro colore finto, rosso pomodoro, da Grand Guignol [...] Toby non percorre l'oscenità della morte, al pari di un Ivan tarkovskijano, ma ne incontra la mostra grandguignolesca, la sua offerta teatrale [...]. [Burton si è posto la domanda su] come "mettere in scena" ancora il "brutto" del mondo. Se alcuni si affidano a You Tube, altri ripartono da zero, dal trucco. È un modo rispettabile (e fuori dal tempo fin che si vuole, ma non per questo meno efficace) per prendere umilmente le distanze dall'odierno eccesso di morte riconosciuto, e insieme per non chiudere gli occhi, nessuno escluso, neanche i bambini[38]. Per concludere: nel trasporre sullo schermo il musical di Sondheim e Wheeler, Tim Burton ha dovuto confrontarsi con un materiale diverso dal solito, e la sua esperienza attraverso il teatro ha avvicinato al Grand Guignol e ha portato la novità, per un film di Burton, di un finale tragico e senza speranze e di un copioso quanto "finto" spargimento di sangue. Valentina Oppezzo

Bibliografia: - Armati, Cristiano (a cura di), *Sweeney Todd. Il Diabolico Barbiere di Fleet Street*, Biblioteca Economica Newton, Roma, 2007 - Augias, Corrado (a cura di), *Teatro del Gran Guignol*, Einaudi, Torino, 1972 - André, Che Cosa è il Cinema?, Garzanti, Milano, 1999 - Bocchi, Pier Maria, "Sim Sala Bim", Cineforum n. 473 - Molinari, Cesare; Ottolenghi, Valeria, *Leggere il Teatro*, Vallecchi, Firenze, 1986 - Montanaro, Carlo, *Dall'Argento al Pixel. Storia della Tecnica del Cinema*, Le Mani, Recco, 2005 - Monteleone, Massimo, *Luna-dark, il cinema di Tim Burton*, Le Mani, Recco, 1996 - Placereani, Giorgio, "Sweeney Todd & Il Diabolico Barbiere di Fleet Street", <placereani.blogspot.com> - Ramaglia, Vincenzo, *Il Suono e l'Immagine*, Dino Audino, Roma, 2004 - Sondheim, Stephen (music and lyrics); Wheeler, Hugh, *Sweeney Todd; The Demon Barber of Fleet Street*, Applause, New York, 1991

[1] Sweeney Todd. *The Demon Barber of Fleet Street*, Sweeney Todd. Il Diabolico Barbiere di Fleet Street, USA, 2007. Regia di Tim Burton. [2] Stephen Sondheim e Hugh Wheeler sono gli autori, il primo delle musiche e delle canzoni e il secondo del testo, del musical *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, rappresentato per la prima volta nel '79 e tratto dall'adattamento di Christopher Bond del '73. La vicenda raccontata è quella del barbiere Benjamin Barker, confinato in una prigione in Australia dal giudice Turpin solo perché quest'ultimo si era innamorato della bella moglie del barbiere e la voleva tutta per sé. Scappato e tornato a Londra, il barbiere assume l'identità di Sweeney Todd e inizia la sua vendetta personale, assassinando i suoi clienti tagliando loro la gola con i rasoi, e puntando ad uccidere, alla fine, il giudice e il suo scagnozzo. Si allea con Mrs. Lovett, proprietaria di un negozio di pasticci, che utilizza la carne delle vittime del barbiere per farcire le sue torte salate. In un tutto questo, Johanna (figlia di Todd, allevata da Turpin come la sua "pupilla") e il marinaio Antony (che aveva salvato Todd dalle acque), si innamorano. [3] A. Bazin, *Che Cosa è il Cinema?*, Garzanti, Milano, 1999, cap. "Teatro e Cinema", pag. 142 & 190. [4] Dogville, id., *Danimarca/ Svezia/ Francia/ Norvegia/ Olanda/ Finlandia/ Germania/ Italia*, 2003. Regia di Lars von Trier. [5] Autocitazione da "L'Otello di Orson Welles", <www.cinemaplus.it/leggi-fuoricamposottoriga.asp?id=199>. [6] Intervista a Tim Burton in "Disegni per un Diabolico Barbiere", disco 2 & Contenuti Speciali, *Sweeney Todd. Il Diabolico Barbiere di Fleet Street*. [7] L'operatore può "mostrare in successione gli oggetti da punti di vista diversi, e questo è sufficiente per offrire, durante la proiezione, un'impressione di rilievo che si mantiene dopo, anche per le parti ulteriori della scena che saranno state realizzate da un unico punto di vista, data la facilità con la quale l'occhio umano coglie e conserva l'impressione del rilievo una volta che ha constatato l'esistenza dello spessore degli oggetti osservati. C. Montanaro, *Dall'Argento al Pixel. Storia della Tecnica del Cinema*, Le Mani, Recco, 2005. [8] *Sweeney Todd*, Gran Bretagna, 2006. Regia di Dave Moore. [9] In questa pellicola, le origini della furia assassina del barbiere di Fleet Street risalgono ad un trauma infantile. [10] G. Placereani, "Sweeney Todd & Il Diabolico Barbiere di Fleet Street", <placereani.blogspot.com>. [11] Ivi. [12] La scenografia metonimica, a teatro, è quella in cui un luogo viene "riassunto" con un solo oggetto, o pochi oggetti, che hanno il compito di rappresentarlo nella sua interezza. Una sala reale in cui è presente solo il trono, per esempio, è una scenografia metonimica. C. Molinari, V. Ottolenghi, *Leggere il Teatro*, Vallecchi, Firenze, 1986. [13] *The Tale of Sweeney Todd*, USA, 1998. Regia di John Schlesinger. [14] C. Armati (a cura di), *Sweeney Todd. Il Diabolico Barbiere di Fleet Street*, Biblioteca Economica Newton, Roma, 2007. [15] Intervista a Helena Bonham Carter in "Burton + Deep + Carter = Todd", disco 2 & Contenuti Speciali, *Sweeney Todd. Il Diabolico Barbiere di Fleet Street*. [16] Ma anche la conclusione, con Depp dalla gola tagliata e gocciolante che michelangiolescamente tiene fra le braccia la moglie troppo tardi ritrovata, mentre la macchina da presa si allontana come a lasciare il posto alla chiusura del sipario (che nel film è una dissolvenza in nero). P. M. Bocchi, "Sim Sala Bim", Cineforum n. 473, pag. 9. [17] Secondo le regole del montaggio classico, al cambio di ripresa, se il soggetto è sempre lo stesso, la mdp deve posizionarsi su un asse (tra l'occhio della camera e l'oggetto ritratto) inclinato, rispetto all'asse dell'inquadratura precedente, di almeno 30°. [18] *Moulin Rouge!*, USA, 2001. Regia di Baz Luhrmann. [19] Fondato da Oscar Méténier nel 1897, il teatro del Grand Guignol aveva sede a Parigi, al numero 20 bis di Rue Chaptal. Fu attivo fino al 1962. Espressione più estrema del Naturalismo, vi erano tipicamente rappresentati drammi dalle tinte forti, che affrontavano temi come la paura, la pazzia, gli abomini della scienza, gli eccessi. [20] Intervista a Mel

Gordon, in “Grand Guignol: una Tradizione Teatrale”, disco 2 – Contenuti Speciali, Sweeney Todd. Il Diabolico Barbiere di Fleet Street. [21] M. Monteleone, Luna-dark, il Cinema di Tim Burton, Le Mani, Recco, 1996, pag. 115. [22] Cristiano Armati li definisce libretti dalla scarsa qualità cartotecnica e dall’irrisorio prezzo di copertina ma dai contenuti decisamente appassionanti – C. Armati (a cura di), op. cit., pag. 320 – che ebbero grande diffusione nell’Inghilterra ottocentesca. [23] Andò in scena nel 1847 al Britannia Theater di Hoxton. [24] C. Augias (a cura di), Teatro del Gran Guignol, Einaudi, Torino, 1972. [25] Ivi, pag. 378. [26] Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street, Gran Bretagna, 1936. Regia di George King. [27] C. Augias, op.cit., pag. 377. [28] C. Augias, op.cit., pag. 375. [29] Sondheim, Stephen (music and lyrics); Wheeler, Hugh, Sweeney Todd; The Demon Barber of Fleet Street, Applause, New York, 1991, pag. 108. [30] Edward Mani di Forbice, Edward Shissorhand, USA, 1990. Regia di Tim Burton. [31] Intervista a Richard J. Hand e Michael Wilson, in “Grand Guignol: una Tradizione Teatrale”, disco 2 – Contenuti Speciali, Sweeney Todd. Il Diabolico Barbiere di Fleet Street. [32] Big Fish, USA, 2003. Regia di Tim Burton. Narra di un uomo che ha vissuto mescolando la sua esperienza di vita con le sue fantasie e raccontando la propria vita “romanzata” al figlio. [33] Ed Wood, USA, 1994. Regia di Tim Burton. Omaggio al regista considerato il peggiore di tutti i tempi; film che ricostruisce la sua vita e i suoi film, in cui Burton “rigira” in maniera fedele i film più celebri di Ed Wood, mescolando più piani narrativi. [34] Iniziano con una nevicata, giusto per fare qualche esempio, i suoi film Edward Mani di Forbice, Ed Wood, Batman Return, Nightmare Before Christmas, La Fabbrica di Cioccolato. [35] Quando il livello sonoro non asseconda […] il livello visivo, bensì lo contrasta. V. Ramaglia, Il Suono e l’Immagine, Dino Audino, Roma, 2004, pag. 29. [36] Dati il livello sonoro e il livello visivo […] il primo si amalgama meticolosamente sul secondo. Ivi, pag. 23. [37] Bloodthirsty Butchers, USA, 1970. Regia di Andy Milligan. [38] P. M. Bocchi, “Sim Sala Bim”, Cineforum n. 473, pag. 9.