

The Hidden Face of Hollywood: Tim Burton and the Sublime

Lorenzo Bianchi
loreb1988@hotmail.com

If you analyze Tim Burton's filmography, the relationship between his entire work and the philosophical sublime could appear clear. First of all the use of darkness as the symbol of your inner being and also the concept of expressionism seen as the union between dark and light, shadows and brightness, the double nature of the sublime. Moreover, women in Tim Burton's movies are savior angels, and the sublime is seen as the elevation of the soul, which is the thought we can find in Immanuel Kant, Baldine Saint Girons or Edmund Burke's works. Another important element is Danny Elfamn's music, which is played in all Tim Burton's movies, which is able to magnify the idea of the sublime in all his works.

La faccia nascosta di Hollywood: Tim Burton e il sublime

di Lorenzo Bianchi

loreb1988@hotmail.com

Pensare a Tim Burton e al sublime filosofico senza dubbio è un'operazione che risulta tutt'altro che spontanea, ad un primo sguardo, anche perché, soprattutto negli ultimi anni, c'è chi ha accusato il regista di essersi commercializzato troppo e di non avere più una poetica personale. Accuse spazzate via dall'ultimo capolavoro, *Frankenweenie*¹, in cui emerge tutta la nostalgica violenza espressiva che da sempre ha permesso a Burton di entrare tra i più grandi. Eppure, tra il regista di *Edward mani di forbice*² e il sublime esiste un rapporto molto forte, benché probabilmente involontario³. Tim Burton fa dell'emozione e dell'aspetto visionario il punto di forza della sua opera, che però non ha nessun esplicito manifesto di poetica, e ancora meno di ispirazione filosofica. Tuttavia, partendo dall'idea che «elaborare una filosofia del sublime significa costruire la definizione di un oggetto evanescente e ribelle a qualsiasi canone»⁴, è facile pensare ad un personaggio come Burton, anticonformista e autore di un cinema che fa dell'ignoto, dell'irrazionale e del fiabesco, oltre che del *dark-gotico*, i suoi punti di forza. Ad ogni modo il sublime non va analizzato solo come contrapposizione, dato che nel cinema di Burton sono presenti tutte le sfaccettature: dal *delight* di Edmund Burke, all'orrido, passando per l'accezione luminosa e positiva regalata dalle figure femminili dei suoi film. Senza dubbio, però, l'aspetto di contrasto tra opposti conviventi in un

¹ T. Burton, *Frankenweenie*, **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** John August; **Fotografia:** Peter Sorg; **Montaggio:** Chris Lebenzon, Mark Solomon; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Walt Disney; USA; 2012.

² T. Burton, *Edward Scissorhands*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** Caroline Thompson; **Fotografia:** Stefan Czapsky; **Montaggio:** Richard Halsey; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** 20th Century Fox; USA; 1991.

³ Gli unici registi ad aver sviluppato consapevolmente un discorso filosofico sono, in senso lato, Terrence Malick e Lars Von Trier, oltre a Andy e Lana Wachowski con il loro capolavoro, *Matrix*.

⁴ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, tr. it. di C. Calì e R. Messori, Aesthetica, Palermo 2003, p. 12.

singolo soggetto, o in una singola opera, è il punto di vista privilegiato da cui partire trattandosi di Burton, che sugli opposti ha costruito gran parte dei suoi capolavori. Il percorso proposto dalle seguenti pagine vuole iniziare l'analisi dal sublime inteso come doppio, e declinato anche sotto l'aspetto delle maschere, evidenti in tutti i film di Burton, ma anche dell'ambiente, elemento fondamentale in cui la duplicità è espressa in maniera evidente. Dal doppio si passa poi alla categoria del brutto, dell'orrido, analizzando i diversi mostri che Burton ha portato sul grande schermo, per arrivare a quello che può essere uno dei punti cardine della poetica burtoniana e del suo rapporto con il sublime, l'oscurità, che verrà poi messa in contrasto con la luminosità della donna angelo, creatura salvifica che può esprimere il significato più popolare di sublime, ossia il bello assoluto ed inarrivabile. L'ultima parte del saggio è invece dedicata ad un elemento fondamentale per comprendere le opere di Tim Burton, la musica di Danny Elfman, che precede l'ultimo paragrafo dedicato alle opere pittoriche del regista e all'aspetto retorico delle sue poesie.

Il sublime come doppio

Sin dal suo esordio, con il gioiellino in *stop motion*, *Vincent*⁵, realizzato in maniera indipendente mentre lavorava per la Disney, il regista di Burbank ha portato sullo schermo tutta la sua interiorità e il suo animo dilaniato, evidenziato in primis dall'utilizzo del bianco e nero, omaggio al cinema espressionista, che rappresenta il contrasto e la lotta interiore, prima che esteriore, dei personaggi. Il doppio è infatti uno degli elementi che meglio aiuta a caratterizzare sia il cinema di Burton, sia il suo rapporto con il sublime, anch'esso per definizione settecentesca categoria estetica mista e ambigua, capace di coniugare bellezza e orrido, luce ed ombra, attrazione e repulsione. Inoltre la doppia natura, il terrore, l'angoscia, la malattia mentale e la schizofrenia rientrano tutti nelle cause che portano al sentimento contrastato che Edmund Burke chiama *delight*, il diletto, e che caratterizza

⁵ T. Burton, *Vincent*; **Regia:** Tim Burton; **Soggetto, sceneggiatura, design:** Tim Burton; **Fotografia:** Victor Abdalov; **Musiche:** Ken Hilton; **Produzione:** Walt Disney Productions; USA; 1982.

in maniera forte il sublime. Il cinema di Tim Burton permette di eseguire la stessa operazione, declinandola sotto un duplice punto di vista: sia a livello degli ambienti, sia in quello dei personaggi stessi, spesso divisi interiormente ed esteriormente, in una crisi personale esposta in chiara ispirazione espressionista. Infatti, lo stesso Burton ha dichiarato:

Sono affascinato da questa contraddizione così tipica dell'uomo. L'essere umano rappresenta un fenomeno speciale, capace di creare macchine e altre cose strane e , allo stesso tempo, di conservare le sue pulsioni animali. È questo l'immenso conflitto che lo accompagna: la scissione tra la sua parte umana e la sua parte animale. Non credo esistano soluzioni a questo dilemma. [...] Vedo i miei film come degli universi mentali in cui si riunisce tutto ciò che portiamo in noi di più primitivo e di più tenebroso.⁶

Pertanto è naturale guardare alle sue opere in bianco e nero: dall'eccentrico Ed Wood, che amava travestirsi da donna, al piccolo Vincent e alla sua precoce schizofrenia che lo porta a pensare di essere Vincent Price, arrivando a *Frankenweenie*⁷, di cui Burton ha voluto fare un remake in *stop motion* nel 2012.

La maschera che portiamo

Non è solo il bianco e nero a essere meritevole di attenzione: anche il travestimento per Tim Burton è fondamentale, in quanto la maschera è da intendersi come un elemento quasi imprescindibile, di cui il regista ribalta anche la concezione classica, dato che Bruce Wayne è travestimento di Batman come del resto Selina Kyle lo è di Catwoman, o Jack Napier è l'identità dietro cui si nasconde Joker, e questi sono solo gli esempi più eclatanti di una filmografia costellata di *freaks* e personaggi interiormente distrutti. Basti pensare alla splendida e significativa sequenza di *Batman-Il ritorno*⁸, in cui a una festa in maschera, Selina Kyle e Bruce Wayne sono gli

⁶ A. De Baecque, *Tim Burton*, tr. it. di S. Mondino, Lindau, Torino 2007, p.81.

⁷ T. Burton, *Frankenweenie*; **Regia:** Tim Burton; **Soggetto:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** Leonard Ripps; **Fotografia:** Thomas E. Ackermann; **Scenografia:** John B. Mansbridge; **Montaggio:** Ernest Milano; **Musica:** Michael Convertino; **Produzione:** Walt Disney Productions; USA; 1984.

⁸ T. Burton, *Batman Returns*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** Sam Hamm, Daniel Waters, Wesley Strick dai fumetti di Bob Kane; **Fotografia:** Stefan Czapsky; **Montaggio:**

unici a presentarsi senza travestimento, anche se questa affermazione è errata: quello è il loro costume, la loro vera personalità è rimasta negli abiti che al momento non indossano, ma che permettono loro di esprimere liberamente il proprio ego represso. Si tratta quindi di «smarrimento, per ciò che è grande, commozione per ciò che è brutto, vertigine per ciò che è oscuro... La folgorazione del sublime trasporta in un mondo instabile e pericoloso in cui l'identità rimane sempre qualcosa da conquistare»⁹, per «un radicale principio di smarrimento, in un'alterità che mette in discussione la nostra integrità fisica, psicologica, metafisica e morale»¹⁰. Di fatto, però, in questo film è presente anche il peggiore doppio, quello viscido e falso, impersonato da Max Shrek, l'industriale sorridente che nasconde omicidi e malefatte dietro la sua impeccabile presenza. L'analisi, però, può arrivare anche allo stesso Tim Burton, il cui doppio è stato rappresentato sul grande schermo nel 1991 da Edward mani di forbice, un personaggio che a tutti gli effetti sembra la riproposizione metaforica dell'impossibilità di comunicare che il regista ha provato in tutta la sua vita, in particolare durante l'adolescenza. Risulta per cui possibile parlare di *homo duplex*, come «l'uomo che scopre la sua doppia identità nel moderno: il cristianesimo lo informa sulla sua natura duplice e quindi mostruosa. Mentre il classicismo ingannatore nascondeva la figura umana sotto false semplificazioni, il cristianesimo mette in luce la frattura insanabile dell'uomo, rivelandone la complessità»¹¹. Edward è a tutti gli effetti Tim Burton, e infatti l'opera è toccante anche perché l'intimità della sua anima traspare in ogni sequenza, mai così capace di raccontarsi e di mettersi a nudo, togliendo, di fatto, la sua di maschera. Tornando a *Batman*¹², del 1989, appare evidente come Tim Burton abbia giocato con il chiaroscuro, inteso proprio come l'opposizione

Chris Lebenzon; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Warner Bros., PolyGram Filmed Entertainment; USA; 1992.

⁹ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit., p.156.

¹⁰ Ivi, p. 234.

¹¹ M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano 1992, p.67.

¹² T. Burton, *Batman*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** Sam Hamm, Warren Skaaren, dai fumetti di Bob Kane; **Fotografia:** Roger Pratt; **Montaggio:** Ray Lovejoy; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Warner Bros., Guber-Peterss Company; USA; 1989.

netta tra luce e buio, tra bianco e nero, dove «un rapido passaggio dalla luce all'oscurità o dall'oscurità alla luce produce un effetto ancora più grande. Ma l'oscurità è maggiormente in grado di suscitare idee sublimi di quanto lo sia la luce»¹³. Joker e Batman, in un certo senso, è come se fossero le due facce della stessa sublime medaglia, dove l'abbagliante e fastidiosa luce omicida si contrappone alla cupa e tenebrosa salvifica immagine del Cavaliere Oscuro. Nelle sequenze finali del film, inoltre, Joker e Batman si accusano reciprocamente di essere l'uno la causa della creazione dell'altro, ed è interessante notare come sia un dialogo profondamente simbolico, che porta a riflettere su come «l'eccesso di luce possa produrre l'oscurità, che l'ignoranza pervenga al riconoscimento del proprio abisso, che la superiorità assoluta dell'Altro si imponga al soggetto»¹⁴.

Il doppio nell'ambiente

Considerando la dualità come rappresentazione ambientale, possiamo imbatterci in capolavori come *Nightmare Before Christmas*¹⁵ o *La Sposa Cadavere*¹⁶, che hanno una divisione manichea tra i mondi, come del resto avviene anche in *Il mistero di Sleepy Hollow*¹⁷, dove il cavaliere senza testa torna dal mondo dei morti, o in *Beetlejuice*¹⁸, con i coniugi Maitland che passano tra il mondo dei vivi e un esilarante mondo dei defunti, dove ogni cadavere porta addosso i segni di ciò che lo ha ucciso e dove i suicidi sono costretti a fare gli impiegati statali dell'aldilà. Il dato più significativo

¹³ J. Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, tr. it. di C. Pellizzi, Laterza, Roma-Bari 1988, vol. I, p. 128.

¹⁴ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit., p. 232.

¹⁵ H. Selick, *Tim Burton's The Nightmare Before Christmas*; **Regia:** Henry Selick; **Sceneggiatura:** Caroline Thompson, dal poemetto e dai disegni di Tim Burton; **Fotografia:** Peter Kozachik; **Montaggio:** Stan Webb; **Musiche e testi delle canzoni:** Danny Elfman; **Produzione:** Skellington Production/ Touchstone Pictures; USA; 1993.

¹⁶ T. Burton, *Corpse Bride*; **Regia:** Tim Burton, Mike Johnson; **Sceneggiatura:** Caroline Thompson, Pamela Pettler, John August; **Fotografia:** Peter Kozachik; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Warner Bros.; USA; 2005.

¹⁷ T. Burton, *Sleepy Hollow*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** Kevin Jagher, dal racconto di Washington Irving *The Legend of Sleepy Hollow*; **Fotografia:** Emmanuel Lubezki; **Montaggio:** Chris Lebenzon; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Paramount Pictures, Mandalay Pictures, American Zoetrope, Karol Film Productions; USA/GB; 1999.

¹⁸ T. Burton, *Beetlejuice*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** Michael McDowell, Warren Skaaren; **Fotografia:** Thomas E. Ackerman; **Montaggio:** Jane Kurson; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Warner Bros., Geffen Pictures; USA; 1987.

riguarda però i primi due film citati: in *Nightmare Before Christmas* il distacco tra *Halloweentown* e *Christmastown* è netto, anche se comunque attenuato nei toni: si fa festa in entrambi i luoghi, e ad affascinare è proprio il ribaltamento di prospettiva che i differenti punti di vista regalano: i mostri sono allegri, simpatici, e ogni anno ad Halloween eleggono chi è stato il più orrido, come fosse tutto un gioco, senza reale terrore. D'altro canto, nel paese del Natale, la gioia rappresentata è quella più conforme al classico, con i bimbi terrorizzati dai doni portati da Jack Skellington, nonostante tutto questo sia fatto con amore. E se in *Nightmare Before Christmas* il divario tra i due mondi appare incolmabile, con *La Sposa Cadavere* si toccano livelli di assoluta incomunicabilità e di cesura netta, con un totale ribaltamento di prospettiva, in cui il mondo dei vivi, specchio dell'età vittoriana restrittiva e ottusa, è rappresentato grigio e senza sfumature, mentre è il mondo dell'aldilà a essere in perenne festa, ricco di musica, allegria e figure bizzarre, che dovrebbero spaventarci e che invece ci scopriamo adorare.

Il brutto: spavento o attrazione?

Ciò che senza dubbio appare immediato quando si osserva una qualsiasi opera burtoniana, che si tratti di film, quadro o poesia, è il gusto che l'autore prova nella rappresentazione dell'inusuale, del diverso, e, nella maggior parte dei casi, del brutto, il che è appropriato se si pensa che «le forme del brutto sono eventualmente più atte a pungolare la curiosità, di quanto non lo sia il bello»¹⁹. Eppure, dietro a quest'immagine orrida, le creature di Burton nascondono un animo nobile, dolce e malinconico che permette poi allo spettatore di affezionarsi e di amarle, di avvicinarsi a comprenderle, vedendole dapprima come brutte, poi come diverse, e, infine, come speciali. Anzi, i veri mostri sono i cosiddetti “normali”, i frutti di una società ipocrita capace di creare automi o creature spietate, sotto la patina conformista e omologata di chi non sa compiere una scelta autonoma e preferisce vivere come in un gregge, in paesini dalle case color pastello come quelle di

¹⁹ B. Saint Girons, *Fiat lux, Una filosofia del sublime*, cit., p. 102.

Edward mani di forbice, di fatto, la sua opera più intima e meglio riuscita, dove Burton è riuscito a inserire innanzitutto se stesso, ma anche il tema della diversità e della solitudine a lui tanto caro. Ma, a un primo impatto, Edward è tutt'altro che bello, anzi, di fatto, si tratta di un mostro, un automa con delle forbici al posto delle mani, ma che poi si rivela essere un robot dal cuore di biscotto, capace di amare e di insegnare a una società inetta cosa significhino i veri sentimenti, commuovendo e portando gli spettatori ad adorarlo. Nei fatti, però, è un mostro, anche perché goffo e capace di ferire le persone anche involontariamente, con il difetto fisico che lo condanna a una vita di solitudine. Eppure, come ha sottolineato Edmund Burke,

Tutto ciò che è terribile alla vista è pure sublime, sia che la causa della paura sia dovuta alla grandezza delle dimensioni oppure no; poiché è impossibile considerare insignificante o disprezzabile una cosa che può essere pericolosa. Vi sono molti animali che, sebbene non siano affatto grossi, sono tuttavia capaci di suscitare l'idea del sublime perché sono considerati oggetto di terrore, come ad esempio i serpenti e gli animali velenosi d'ogni genere.²⁰

Questo discorso si può applicare a Edward, ma non solo. L'idea di animale è molto importante, in quanto nel suo cinema parecchie creature assumono tratti animaleschi, e sarebbe sin troppo semplice tornare ai già citati Batman e Catwoman, o al Pinguino di *Batman-Il ritorno*. Dunque meglio pensare a chi è esplicitamente animalesco, come i primati di *Il Pianeta delle scimmie*²¹ – uno dei suoi peggiori film – o anche a *Beetlejuice*, in cui il bioesorcista, già di per sé brutto, in alcune sequenze in *stop-motion* si trasforma addirittura in un serpente, con tutta la carica di terrore e spavento capace di provocare nei malcapitati Deetz, i padroni di casa. Ma quello che sicuramente è il personaggio che, assieme ad Edward, racchiude al meglio tutto ciò che è il cinema di Tim Burton, è Jack Skellington, il re delle zucche del Paese di Halloween: uno scheletro, di fatto, che odia il Bau Bau perché capace di spaventare e non

²⁰ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 2006, p. 85.

²¹ T. Burton, *Planet of the Apes*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** William Broyles Jr. e Lawrence Konner & Mark Rosenthal; **Fotografia:** Philippe Rousselot; **Montaggio:** Chris Lebenzon, Joel Negron; **Musica:** Danny Elfman; **Scenografia:** Rick Heinrichs; **Costumi:** Colleen Atwood; **Produttore:** Richard D. Zanuck, Ralph Winter; **Produzione:** 20th Century Fox; **Origine:** USA/Germania; **Distribuzione:** 20th Century Fox; **Durata:** 120'.

di incutere il vero terrore. Sembrerebbe il ritratto di una creatura di cui aver timore, spaventosa, ma che invece scopriamo avere un animo nobile, sofferente, una psicologia profonda e cupa nella sua solitudine interiore, stanca di essere, come ogni anno, premiata nella noia delle stesse azioni. Uno scheletro che si presenta in gessato elegante è di per sé una dichiarazione esplicita di un desiderio di cambiare le regole, di stupire, di rendere il suo protagonista un mostro adorabile, accettato, capace di commuovere nella sua costante ricerca di se stesso.

È necessario sottolineare come il brutto non sia mai stato un problema per Burton, anzi, tutt'altro: basti pensare che il secondo mediometraggio del 1984, *Frankenweenie*, tratta di un cane che viene riportato in vita dopo essere stato investito da un'automobile, in una sorta di dolce e malinconica versione di Frankenstein, in cui il cane incerottato provoca tenerezza in chi lo guarda, nonostante il suo aspetto poco gradevole. Baldine Saint Girons ha posto un quesito estremamente interessante: «“Siete brutti? Ebbene, fratelli! Avvolgetevi di sublimità, manto della bruttezza”. Quest'apostrofe di Nietzsche traduce il nostro disagio: il sublime non è che un rivestimento?»²². È una domanda cui dare risposta è difficile, anche se la soluzione potrebbe essere duplice: o ci si richiama al discorso riguardante la maschera, intesa come elemento che svela, più che coprire, oppure si può pensare alla patina di apparente meraviglia o spavento, che però nasconde sotto di sé un sentimento ben più profondo e contrastante. È complesso darne una definizione, e forse anche in questo risiede il grande fascino del cinema di Burton, come di ogni creazione, naturale o artificiale, del sublime. Quello che è certo è che i mostri nel cinema di Burton non sono solo quelli evidentemente orridi come il cavaliere senza testa di *Il mistero di Sleepy Hollow*, ma anche Willy Wonka in *La Fabbrica di Cioccolato*²³, il barbiere di *Sweeney Todd: Il*

²² B. Saint Girons, *Fiat lux, Una filosofia del sublime*, cit., p. 108.

²³ T. Burton, *Charlie and the Chocolate Factory*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** John August, dall'omonimo racconto di Roald Dahl; **Fotografia:** Philippe Rousselot; **Montaggio:** Chris Lebenzon; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Warner Bros., Village Roadshow, Zanuck Company/Plan B; USA/GB; 2005.

*diabolico barbiere di Fleet Street*²⁴ o il vampiro Barnabas Collins di *Dark Shadows*²⁵: anche loro sono creature terrificanti, di cui aver paura, anche se dietro la patina orrificica nascondono tutti una storia triste che, parzialmente, li giustifica nelle loro azioni. È necessario sottolineare che il sublime è tale in quanto noi possiamo osservarlo e non essere parte viva dell'azione, in quanto, di fronte a queste creature, «il loro aspetto diventa tanto più attraente per quanto più è spaventevole, se ci troviamo al sicuro; [...] esse elevano le forze dell'anima al di sopra della mediocrità ordinaria, e ci fanno scoprire in noi stessi una facoltà di resistere interamente diversa»²⁶. Eppure non è corretto definirli spaventosi, anzi, una definizione chiara è data dallo stesso Burton tramite le parole di Edward Bloom, il protagonista di *Big Fish*²⁷, quando, parlando dell'eccentrico padrone del circo che la notte diviene un lupo mannaro, spiega: «Quasi tutte le creature che consideriamo malvagie o cattive, sono semplicemente sole»²⁸. Solitudine intesa come costante melanconia, impossibilità di uscire da uno *spleen* eterno che più che spaventare, intenerisce e porta all'empatia. Significativo che tutti i suoi personaggi, persino i *villains*, come La Regina Rossa o il Pinguino, o l'ambiguo Willy Wonka, abbiano comunque una sorta di giustificazione per le loro azioni, che non ci permette di disprezzarli e, anzi, quasi ci fa entrare in empatia con loro. Infatti, «se la passione del sublime ha il meglio su quella del bello, è per l'intensità di una sofferenza che, come

²⁴ T. Burton, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** John Logan, da un adattamento di Christopher Bond del musical di Stephen Sondheim e Hugh Wheeler; **Fotografia:** Dariusz Wolski; **Montaggio:** Chris Lebenzon; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Dreamworks SKG, Parkes/Macdonald Production, Warner Bros.; USA; Regno Unito; 2007.

²⁵ T. Burton, *Dark Shadows*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** Seth Grahame Smith, da una storia di John August; **Fotografia:** Bruno Belbonnel, A.E.C., A.S.C.; **Montaggio:** Chris Lebenzon; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Warner Bros., Zanuck Company; USA; 2012.

²⁶ Ivi, p. 195.

²⁷ T. Burton, *Big Fish*, **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** John August, tratto da *Big Fish: a Novel of Mythic Proportions* di Daniel Wallace; **Fotografia:** Philippe Rousselot; **Montaggio:** Chris Lebenzon; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Columbia Pictures, Jinks/Cohen Company, Zanuck Company; USA, 2002.

²⁸ Ivi, min. 56.32-56.38: «Most things you consider evil or wicked are simply lonely».

abbiamo visto, è emozionalmente superiore a quella del piacere»²⁹. Inoltre, «a differenza del bello e del buono, il sublime non sembra in effetti poter servire da principio di creazione o d'azione. Tuttavia, suppone sempre uno spettatore coinvolto»³⁰, e dunque tocca a noi osservare, comprendere e farci travolgere dalla portata delle immagini regalate. Infatti, «a differenza del bello, il sublime ha bisogno di noi, ci vuole non solo disponibili ma addirittura vulnerabili alla sua azione»³¹, e pertanto agisce nell'intimo, non può essere oggettivamente riconosciuto come tale, in quanto interessa la soggettività. Lo spettatore che assiste a un evento sublime deve anche mettere in gioco la sua sensibilità, e lo stesso accade con il cinema, in particolare con quello di Burton, che gioca moltissimo sull'aspetto emotivo ed emozionale, quindi andando a interessare «l'irruzione di un "fuori tempo", di una *Zeitlosigkeit* che è affine a quella dell'inconscio freudiano»³².

L'oscurità come punto di partenza

Non si può parlare di Burton in relazione al sublime senza parlare di oscurità, anche perché da sempre costituisce uno dei cardini della sua poetica. Oscurità che è stata declinata alla perfezione soprattutto in alcuni personaggi, come ad esempio Jack Skellington e Batman, ma anche Catwoman e il Cavaliere senza testa, passando per le atmosfere cupe che, nonostante la luce, sono presenti in tutta la sua opera. L'oscurità, inoltre, non è da intendersi solo a livello esteriore, ma anche e soprattutto interiore, con i suoi personaggi interiormente dilaniati e spesso persi in un turbinio di nostalgia e solitudine, diversi in un universo conformista e omologato che fatica ad accettare la loro dimensione unica. Infatti, l'universo di Tim Burton e dei personaggi che lo popolano «è un universo "dark" saturo di senso di esclusione e di mancata partecipazione. Il mondo immaginato è simile a quello reale, ma

²⁹ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit., p. 334.

³⁰ Ivi, p. 15.

³¹ B. Saint Girons, *Il sublime*, tr. it. di G. Colosi Russotti, Il Mulino, Bologna 2006, p. 34.

³² B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit., p.25.

semplicemente “a lato”, fuori, escluso»³³. Quindi, si potrebbe dire che «il rifiuto del conformismo, di un’armonia convenuta, di una grazia affettata e di una falsa serenità potranno farlo scivolare dalla parte del brutto, se non del ripugnante»³⁴, ma che il sublime entra in gioco proprio in queste situazioni, «affinché non provochi spavento, bensì stupore e ammirazione»³⁵, una meraviglia che «si presenta in un primo tempo come un momentaneo impedimento in cui l’animo non è semplicemente attratto dall’oggetto sublime, ma ne è alternativamente attratto e respinto; quindi, il piacere del sublime non è un piacere positivo, ma piuttosto include meraviglia e rispetto; è dunque un piacere negativo»³⁶. Pertanto è in questo tipo di oscurità che si può e si deve maggiormente ricercare il sublime, anche se forse, come sottolinea Immanuel Kant, «in realtà ciò che noi, preparati dalla coltura, chiamiamo sublime, senza lo sviluppo delle idee morali è per l’uomo rozzo semplicemente terribile»³⁷. Sulla stessa lunghezza di pensiero è Baldine Saint Girons:

Mentre il bello si definisce per mezzo dell’approvazione di una sensazione di piacere all’interno di un gioco interamente libero delle facoltà, il sublime presuppone questa medesima approvazione data a una sensazione di dispiacere; la quiete alla quale conduceva la contemplazione del bello è allora rimpiazzata da un violento moto dell’animo. Simultaneamente attratto e respinto dall’eccesso (das Überschwengliche) l’animo è agitato da una serie di scosse (Erschütterung), ma l’immaginazione, in conflitto con la ragione, deve alla fine essere sconfitta, perché la finalità del sublime trionfi nel sentimento del difetto di finalità dell’immaginazione che riguarda il compimento dei fini essenziali della ragione umana.³⁸

La donna angelo, sublimata e portatrice di luce

Eppure, a ben osservare, nella filmografia burtoniana esiste un punto fermo, che accompagna costantemente ogni sua favola, una presenza fissa e tutt’altro che oscura, il contraltare salvifico di tutta la cupa oscurità di cui si nutre ogni trama: la donna. Per Tim Burton le figure femminili sono

³³ Ivi, p. 48.

³⁴ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit., p.31.

³⁵ Ivi, p. 66.

³⁶ P. Giordanetti, “Immanuel Kant. Il sublime naturale. Il cielo stellato, le Alpi”, in P. Giordanetti, M. Mazzocut-Mis, *I luoghi del sublime moderno*, LED, Milano 2005, p. 175.

³⁷ I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 203.

³⁸ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit., p. 241.

essenziali, oltre che essere vere e proprie portatrici di luce, esseri sublimi, in ogni senso. Infatti, se nel suo film d'esordio, *Pee Wee's Big Adventures*³⁹, era la dolce e timida Dotty ad aiutare lo sconclusionato Pee Wee nella sua folle ricerca della sua bicicletta rossa, è con Lydia Deetz, in *Beetlejuice*, che troviamo la prima presenza femminile forte, benché ambigua: infatti, la ragazza non è come tutti gli esseri umani che la circondano e «si distingue dai suoi familiari per sensibilità e delicatezza, ma anche per la sua natura macabra e gotica. [...] imprigionata nel mondo reale ma protesa verso "l'altro"»⁴⁰, tanto da percepire i Maitland, che saranno fondamentali per aiutarla «a conquistare una stabilità emotiva»⁴¹. Lydia è infatti molto legata ai due spiriti, tanto da decidere di sacrificare se stessa, sposando il rivoltante Betelgeuse, per dare loro una possibilità di salvezza⁴² e dando così un esempio di vero amore, quasi filiale si potrebbe dire, un amore che travalica la dimensione dell'io e che fa sacrificio di sé per il beneficio del prossimo. Ed è interessante come una ragazza che cerca a tutti i costi la morte e pensa al suicidio sia a tutti gli effetti colei che ridona gioia e vita, *dark* a tutti gli effetti come unica fonte di luce. Ma per il primo ed evidente esempio di sublime bisognerà aspettare qualche anno, pur mantenendo invariata l'attrice: Winona Ryder, che nel 1987 aveva interpretato Lydia, nel 1991 veste i panni di Kim, la cheerleader trasformata in angelo nel capolavoro di Tim Burton, *Edward mani di forbice*. Baldine Saint Girons sembra parlare di lei quando afferma che «il bello si accontenta di uno spettatore imparziale e si mantiene a fianco del lusso. Un diavolo può farvene un'offerta-mentre il sublime assegna una posizione, risveglia un'esigenza e provoca un processo di conversione».⁴³ Ed è ciò che, a tutti gli effetti, avviene con Kim, presentata all'inizio come un'adolescente superficiale, bionda e bellissima come in un qualsiasi *teen*

³⁹ T. Burton, *Pee Wee's Big Adventure*; **Regia:** Tim Burton; **Sceneggiatura:** Phil Hartman, Paul Reubens, Michael Vahrol; **Fotografia:** Victor J. Kemper; **Montaggio:** Billy Weber; **Musiche:** Danny Elfman; **Produzione:** Warner Bros./, Aspen Film Society; USA; 1985.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ M. Di Donato, *Tim Burton. Visioni di confine*, Bulzoni, Roma 1999, p.52.

⁴² Nelle battute finali, Betelgeuse dice di essere disposto a salvare i Maitland dall'esorcismo operato dai vivi solo se la giovane adolescente acconsentirà a convolare a nozze con lui.

⁴³ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit. pp. 25-26.

movie americano, salvo poi essere l'unica ad amare davvero Edward, andando oltre al suo aspetto e alle sue lame. E il momento culminante di questa metamorfosi, avviene durante una delle sequenze più belle ed emozionanti di tutta la storia del cinema

Kim, vestita con un abito bianco, danza sotto la neve mentre Edward scolpisce nel ghiaccio la rilucente effigie di un angelo. La ragazza volteggia sulle note di un crescendo musicale sempre più incisivo, mentre candidi frammenti di ghiaccio le si posano leggeri sul volto e sulle mani. La cinepresa le gira intorno, mantenendo un'angolazione bassa in modo che la sua figura si stagli sullo scenario che scorre dietro di lei: prima una siepe a forma di tirannosauro, che rappresenta l'ingenuo mondo di Edward, poi l'angelo di ghiaccio. Al termine del travelling l'angelo occupa la parte superiore dello schermo, come una proiezione della ragazza. L'identificazione è compiuta, Kim è divenuta il ritratto della donna angelicata e sublime, oggetto dell'amore innocente di Edward. Un amore puro, dunque.⁴⁴

Inoltre, poche sequenze successive, «Kim, ormai innamorata di Edward, chiede al giovane di abbracciarla, ma questi si sottrae. Le minacciose forbici che l'automa possiede al posto delle mani, si rivelano un impedimento fisico all'unione tra i due, ma Kim si avvicina ad Edward e delicatamente lo induce ad abbandonare le proprie cautele a stringerla tra le braccia»⁴⁵, come una sorta di ying e yang, due poli apparentemente opposti che contengono l'uno qualcosa dell'altro, in un fotogramma tra i più belli ed emozionanti dell'intera filmografia del regista. L'indimenticabile sequenza, e soprattutto l'espressione estasiata di Kim mentre danza tra i fiocchi di ghiaccio, è la prova tangibile che, «in quanto meraviglioso, il sublime produce un'elevazione dell'anima che è fonte di piacere»⁴⁶. Con Kim abbiamo la prova evidente che il cupo e l'amore riescono ad essere due facce della stessa medaglia, che prende vita grazie a Tim Burton, che solo pochi anni dopo crea uno dei personaggi femminili più significativi della sua filmografia, ovvero la dolce Sally, creata in laboratorio dal dottor Finkelstein di *Halloweentown* e unica in grado di provare un vero sentimento d'amore e di preoccupazione verso Jack Skellington. Sally, di fatto, dovrebbe far parte di

⁴⁴ M. Di Donato, *Tim Burton. Visioni di confine*, cit., p. 26.

⁴⁵ Ivi, p.89.

⁴⁶ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p.9.

tutta la parata di mostri creati da Burton e invece sin dalla prima apparizione le cuciture – metafora del suo io frantumato – scompaiono, per lasciare posto alla meraviglia per una creatura dolce e pura. Lei lo avverte, lei lo salva, lei, una «creatura dolcissima e tutta cuciture»⁴⁷, ed è proprio lei la prova più evidente del fatto che «c'è un'altra molla che spesso muove i personaggi di Burton, ed è l'amore. L'amore come sogno di una vita impossibile, come percorso privilegiato per fuggire dal proprio isolamento».⁴⁸ Dunque, come ha sottolineato Piero Giordanetti,

Il sentimento del bello e del sublime ha, inoltre, una relazione molto stretta anche con il cuore ovvero, indirettamente, con il sentimento morale; il cuore è, infatti, altro dall'animo, poiché costituisce il principio dell'azione. Principio al cui interno si possono distinguere due aspetti diversi: la nobiltà del cuore non coincide con la sua bontà. L'introduzione di questa distinzione deve essere ricondotta al fatto che la maggior parte dei "cuori" non è sensibile all'effetto di un sentimento morale universale; la bontà del cuore è, quindi, una saggia disposizione della provvidenza per spingere al bene tanto gli esseri umani che non dispongono di principi morali, quanto tutto il genere femminile, evidentemente accomunato a questi ultimi.⁴⁹

Parole che si adattano alla perfezione al personaggio di Sally, benché potrebbero essere una buona descrizione anche per Emily, la sposa cadavere. In questo meraviglioso film in *stop-motion*, le creature femminili sono addirittura due, e, anche se "la viva" è relegata in una posizione quasi marginale dall'esplosività di Emily, una sorta di suo doppio dell'aldilà, Victoria, la sposa "viva" non è da sottovalutare. Entrambe amano Victor, e in nome di questo amore sono disposte a sacrificare se stesse, pur essendo indubbio che il gesto più eclatante è senz'altro quello della meravigliosa defunta che, dopo aver salvato in diversi modi Victor, prima mostrandogli «il magico mondo dei morti, allegro, colorato, popolato di valori e sentimenti autentici, a differenza di quello dei vivi»⁵⁰, e successivamente regalando al giovane malcapitato «un momento di genuina felicità

⁴⁷ F. Rosso, *Zuppe, zucche e pan di zenzero. La cucina mostruosa di Tim Burton*, Leoneverde, Torino 2011, p.16.

⁴⁸ M. Di Donato, *Tim Burton. Visioni di confine*, cit., p. 25.

⁴⁹ P. Giordanetti, *L'estetica fisiologica di Kant*, Mimesis, Milano 2011, p. 62.

⁵⁰ F. Rosso, *Zuppe, Zucche e pan di zenzero la cucina mostruosa di Tim Burton*, cit., pp. 17-18.

offrendogli come dono di nozze lo scheletro del vecchio cagnolino»⁵¹, alla fine rinuncia anche al suo amore per la felicità dei due giovani promessi sposi. L'ultima sequenza della pellicola è «una delle immagini più belle ed emozionanti di tutto il cinema di Tim Burton, la trasformazione di Emily in una scia di meravigliose farfalle che romanticamente volano verso la luna, come a ricordare ai due sposini di non smarrire mai il prezioso dono del fantastico»⁵², per dimostrare in maniera forte come «in certe circostanze di tempo e luogo, può passare per un genere di bellezza o per una bruttezza che rivela la bellezza dello spirito»⁵³. Lydia, Sally, Victoria ed Emily sono solo gli esempi più evidenti, ma non bisogna dimenticare di Kathrina Van Tassel, misteriosa strega di *Sleepy Hollow*, capace di salvare la vita diverse volte all'amato Crane, come del resto Ari, nel *Pianeta delle Scimmie*, o la stessa Alice, chiamata a salvare Wonderland.

La musica sublime di Danny Elfman

Non si può parlare di Tim Burton senza citare Danny Elfman. Le sue incantevoli colonne sonore, infatti, sono parte integrante del progetto burtoniano, capaci di creare quelle magiche atmosfere cupe, sognanti e malinconiche che tanto caratterizzano e fanno amare le sue pellicole. Il compositore, Danny Elfman, che con Burton ha collaborato per tutta la filmografia, a esclusione di *Ed Wood* e *Sweeney Todd: Il diabolico barbiere di Fleet Street*, è l'indiscusso protagonista di cui Burton non può fare a meno, tanto da dichiarare: «Per me la sua musica è un altro attore, che offre al pubblico il sentimento presente nei miei film»⁵⁴. Inoltre, è fondamentale sottolineare che la musica «governa il sublime delle passioni così come la placida grandezza dell'anima»⁵⁵, in quanto «incarna, meglio che ogni altra arte, la seconda fase del sublime, quella in cui le passioni si propagano e le anime si elevano, quanto essa difficilmente permette di accedere alla prima

⁵¹ C. Canfora, L. Lardieri, *Alice attraverso lo schermo: Da Poe a Carroll, viaggio nella letteratura fantasy nel cinema*, Sovera, Roma 2010, p.49.

⁵² Ivi, p.132.

⁵³ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit., p.92.

⁵⁴ M. Spagnoli, *Tim Burton: anatomia di un regista cult*, Memori, Roma 2006, p. 61.

⁵⁵ I. Pezzeri, "Johann Georg Sulzer. Il sublime dello spirito e del cuore", in P.Giordanetti, M. Mazzocut-Mis, *I luoghi del sublime moderno*, cit., p. 76.

fase, quella nella quale la scissione è radicale e dove una gerarchia si costituisce»⁵⁶. La musica, infatti, è un elemento importante parlando di sublime, in quanto questa arte riesce, ancor più della retorica e delle arti visive, a penetrare nella mente e nel cuore degli ascoltatori, scatenando emozioni forti, oltre a risvegliarne altre che si credevano sopite, riportandole in superficie. La musica, infatti, è riconducibile a un discorso, se si pensano gli spartiti come pagine di un libro in cui le parole sono le note musicali. Certo, non tutta la musica rientra nella categoria del sublime, e si potrebbe declinare sull'elemento musicale lo stesso discorso effettuato per il sublime in generale: da una parte c'è la musica classica, capace di elevare e trasportare l'animo di chi la ascolta in una dimensione quasi paradisiaca, e, d'altro canto, esiste anche il genere musicale che rende inquieti, che quasi terrorizza, ma che allo stesso tempo provoca una sensazione inspiegabile di fortissimo piacere. Le partiture di Danny Elfman, infatti, sono musica moderna travestite da musica classica, con melodie particolari ed effetti sonori talmente singolari da essere unici, capaci di scatenare reazioni emotive molto forti negli spettatori, come se, accanto al *Burton touch* esistesse anche un *Elfman touch*. «Un suono basso, tremulo, intermittente [...] è causa del sublime. [...] Ora, alcuni suoni bassi, confusi, incerti, ci lasciano nella stessa timorosa ansietà circa le loro cause, che la mancanza di luce, o una luce incerta, determinano riguardo agli oggetti che ci circondano»⁵⁷. Nello specifico, pensando alle partiture di Danny Elfman, che «compone una musica trascinate ma punteggiata di sospensioni delicate, lirica e disorientante, fantomatica e incarnata»⁵⁸, non si può che concordare, riconoscendo l'estrema veridicità dell'affermazione di Burke, considerando anche il fatto che calza perfettamente il rapporto esistente tra luci ed ombre. Quello che ci resta nel cuore è il «senso di stupore e meraviglia che ritroveremo spesso nelle partiture di Elfman, quasi fossero il suono impossibile prodotto da uno sguardo puro rivolto per la prima volta

⁵⁶ B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, cit., p. 322.

⁵⁷ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 105.

⁵⁸ A. De Baecque, *Tim Burton*, cit, p. 39.

sul mondo e sulla sua dimensione fantastica»⁵⁹, lo stesso sentimento che ci accompagna guardando le immagini di Burton, come se i due fossero ormai una cosa sola.

Oltre il cinema: l'arte e la poesia

Tim Burton, comunque, non è solo cinema, è molto di più. Infatti nel 1997 il regista ha pubblicato una raccolta di brevi racconti in rima, tutti a sfondo macabro o con humour nero, divertenti, ma lontani dall'ideale classico di poesia: *Morte malinconica del bambino ostrica*⁶⁰. Il testo letterario ha permesso di collegarsi al fatto che il sublime burtoniano non si limita solo ad una questione di immagini, di colori o di oscurità, ma abbraccia anche l'ambito della parola, scritta o pronunciata. Al riguardo, infatti, non si può non pensare a *Big Fish*⁶¹, il film da molti considerato il vero capolavoro di Tim Burton, che nel 2003 lo ha portato a sfiorare il premio Oscar, mai vinto dal regista. Edward Bloom, il protagonista del film, è, infatti, un uomo che fa della retorica il suo vero punto di forza, un'abilità oratoria che, negli anni, gli ha permesso di cavarsela nelle situazioni più complesse, divenendo un affabulatore invidiabile, che nei suoi racconti si muove spesso al limite tra realtà e fantasia. Pseudo Longino, infatti, nel suo *Il Sublime*⁶², parla di sublime come lo stile elevato, che ha come fine ultimo quello di stupire il pubblico, di ammaliarlo e di scatenare le emozioni, fondando tutto sul *pathos* e provando a raggiungere gli angoli più reconditi dell'animo umano. Il cinema di Burton, di fatto, compie lo stesso processo, arrivando a colpire lo spettatore, ma senza un elemento razionale fondante, solo con l'utilizzo delle immagini e di un discorso retorico che spesso si fonda sui colori – e sulla loro assenza – ma senza una sceneggiatura forte, un elemento che è stato causa di feroci critiche nei suoi confronti e che invece denota la passionalità e il coinvolgimento con cui Burton opera nello sviluppo delle sue opere. Retorica, ma anche pittura

⁵⁹ S. Spoladori, *Tim Burton: il paese gotico delle meraviglie*, Le Mani, Recco 2010, p.41.

⁶⁰ Cfr. T. Burton, *Morte malinconica del Bambino Ostrica*, tr. it. N. Orengo, Einaudi, Torino 1997.

⁶¹ T. Burton, *Big Fish*, cit.

⁶² Cfr. Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1992.

e arte, con il MoMA di New York che tra il 2009 e il 2010 gli ha dedicato un'intera mostra, presentando tutte le sue opere, bozzetti, disegni e quadri. Lo stile burtoniano è infatti legato all'emozione, all'istinto, con rappresentazioni espressionistiche e immagini di indubbio fascino, nonostante siano lontane dall'essere definite belle, nel significato classico del termine. Ed è significativo che nella sua opera cinematografica abbia voluto rappresentare due artisti opposti, una sorta di *pars destruens* e di *pars costruens*, ossia Joker – una sorta di dadaista che in una sequenza di *Batman* distrugge tutte le opere del museo fuorché *Figure with meat* di Francis Bacon – e Edward mani di forbice, che con le sue lame riesce a creare sculture meravigliose, prima con le siepi, e poi col ghiaccio, raggiungendo la dimensione pura e angelica. L'arte è fondamentale, in quanto possiede «lo strumento del grottesco di cui il genio – maestro dell'antitesi – deve servirsi per interpretare e narrare il mondo, palesando contemporaneamente il bello e il brutto, il bene e il male»⁶³. Tim Burton, anche in questo caso, non perde occasione per ricondurre tutto all'istintivo, all'emozionale puro e proprio dell'infanzia: «All'asilo tutti i bambini disegnano liberamente, non ce n'è uno più bravo degli altri. Poi, quando cresci, le cose cambiano. La società comincia a schiacciarti»⁶⁴.

Il cinema, e più in generale l'opera, di Tim Burton è quindi indubbiamente legato al concetto di sublime, anche perché entrambi condividono un'impossibilità ad essere definiti, se non con il rischio di perdere tutta la loro potenza espressiva ed emotiva. Sublime è anche l'arte di rappresentare i mostri come degli esclusi, degli emarginati, metafora della diversità e del desiderio di farsi accettare. Nessun mostro burtoniano è veramente cattivo, eccezion fatta per quelli umani – come Max Shrek di *Batman-Il Ritorno*⁶⁵ – a riprova dell'ostilità che Burton prova nei confronti di gran parte del mondo e dell'ipocrisia della società. Risulta chiaro come personaggi del calibro di Edward mani di forbice o Jack Skellington

⁶³ M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., 1992, p. 19.

⁶⁴ M. Salisbury, *Burton racconta Burton*, tr. it. di G. De Marinis, Feltrinelli, Milano 2011, p. 36.

⁶⁵ T. Burton, *Batman Returns*, cit.

possano risultare mostruosi, ma non per questo sono cattivi, come del resto anche Betelgeuse, che cade più nel grottesco che nella categoria del terrore. Burton tenta di far entrare in empatia i mostri e gli spettatori, come se volesse sensibilizzare il pubblico contro la diversità e l'emarginazione, oltre al fatto che lui stesso, da ragazzo, si sentiva una creatura esclusa dal mondo e senza alcuna attrattiva, il che dimostra la forte presenza autobiografica nelle sue opere. Negli ultimi anni, ed è vero, sembrava che Burton avesse perso la sua carica poetica e si fosse legato solo a un cinema d'intrattenimento, senza badare a tutte le atmosfere e ai contenuti che tanto lo hanno fatto amare e che potevano a tutti gli effetti portare il suo cinema ad essere definito sublime. Eppure, anche nelle opere minori, come *Alice in Wonderland* e *Dark Shadows*, il suo tocco si sente, benché minimo, fino ad arrivare al suo grande ritorno con *Frankenweenie*, dove ha potuto ancora una volta dimostrare il suo genio. Questo è Tim Burton, questo il suo contributo al sublime. Mai sotto i riflettori e le paillettes, sempre anticonformista, per rimanere voce fuori dal coro: la faccia nascosta di Hollywood.