



Dipartimento di Scienze Politiche
Cattedra di Sociologia della Comunicazione

**Il rapporto con il “diverso” nel cinema hollywoodiano tra ventesimo
e ventunesimo secolo**

RELATORE

Prof. Michele
Sorice

CANDIDATO

Carla Apollonio
Matr. 079612

ANNO ACCADEMICO 2017 - 2018

Indice

Introduzione	3
1. Mostri al cinema: quando l'uomo ha paura del diverso	6
1.1. <i>The Elephant Man e Wander: com'è variato l'approccio alla deformità tra ventesimo e ventunesimo secolo</i>	10
1.2. <i>Diversità e disabilità nel cinema: personaggi e storie come strumenti di insegnamento</i> ...	14
2. Tim Burton e l'esaltazione della stranezza	18
2.1. <i>La rivalsea dell' "eroe brutto"</i>	20
2.2. <i>Edward mani di forbice: mani taglienti e cuore di biscotto</i>	23
3. La società tra mostruosità e deformità in Guillermo del Toro	27
3.1. <i>Amare il diverso è possibile</i>	29
3.2. <i>Mostri come simboli</i>	31
3.3. <i>Favole come specchio della realtà storica</i>	34
Conclusione	37
Abstract	39

Introduzione

“Il cinema è uno strumento della comunicazione¹.” diceva Marshall McLuhan. “Un medium caldo, ottimo connubio tra tecnologia meccanica ed elettrica. Compito del regista è di trasportare l’utente dal suo mondo a quello creato dal film. È un fatto così ovvio che si verifica in modo talmente completo che coloro che subiscono quest’esperienza l’accettano senza esserne consapevoli. Offre una grande inserzione pubblicitaria per i beni di consumo ed offre il più magico dei beni di consumo: i sogni.” McLuhan aggiunge in oltre che “rispetto alla stampa, il cinema immagazzina e trasmette una grande quantità di informazioni: così lo scrittore per sopravvivere ha ridotto le descrizioni e si è mosso verso un simbolismo di profondità. Il cinema ha la capacità di vendere una cultura che lo spettatore isolato come il lettore riceve passivamente e di esportarla in tutto il mondo; il film non ha rivali nella capacità di vendere informazione di forma accessibile.”

Il cinema è un medium capace di influenzare lo spettatore a trecentosessanta gradi, in quanto “ne plasma le fantasie e le conduce esattamente dove desidera il regista, nello stesso modo in cui lo fa la stampa con il lettore e lo scrittore.”

L’obiettivo dell’elaborato consiste nell’analizzare il cinema come mezzo di comunicazione di massa, ed in particolare l’approccio di questo con il tema della diversità. Diverso come deforme, inteso come ciò che è perturbante, in certi casi grottesco, a tal punto da risultare addirittura spaventoso.

È ormai un dato di fatto che viviamo in una società dominata dal culto del bello, dalla ricerca più ostinata e disperata della perfezione.

Da qui la scelta di analizzare nello specifico il cinema hollywoodiano degli ultimi anni. Gli Stati Uniti sono noti per essere la società della chirurgia plastica e della bellezza artificiale, dell’utopia, dell’ipocrisia e del moralismo; simbolo chiaro di una società omologata. Ma è anche la società della (seppur apparente) apertura verso l’altro, dell’accettazione incondizionata del diverso e dell’emarginato.

¹ McLuhan (1967), *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore

Qual è stato quindi l'approccio di una delle più potenti industrie cinematografiche del mondo a questo tema tanto discusso? In che modo gli americani entrano in relazione con ciò che è oggettivamente brutto? Lo accettano incondizionatamente? O fingono forse di accettarlo in modo da diffondere un'immagine positiva della propria società? Ma soprattutto, cinquant'anni fa il rapporto con la deformità era lo stesso, o anche solo paragonabile, a quello che si osserva oggi?

Il cinema, quale mezzo di comunicazione, ha la funzione di diffondere un messaggio. Alcuni registi denunciano apertamente l'ipocrisia della società americana, costruita su pilastri artificiali e su ideali utopistici; altri dimostrano come l' "altro" non venga mai realmente accettato, ma venga piuttosto discriminato e ridicolizzato; altri ancora utilizzano la figura del mostro come metafora degli orrori che hanno afflitto, e affliggono ancora oggi, il panorama storico mondiale.

L'elaborato passa in rassegna gli autori più significativi del ventesimo e del ventunesimo secolo, e le loro opere di maggior successo, nonché di maggior impatto, in modo da illustrare quale sia l'idea di mostruosità che la società occidentale si è creata nel corso degli anni.

Nel primo capitolo viene effettuata un'analisi storica, culturale ed etimologica del concetto di mostro.

Nei *film studies*, la mostruosità è stata analizzata principalmente in relazione con il genere horror. Studi sulla mostruosità si concentrano sull'analisi dell'umanità e sulla cultura. Quando deve confrontarsi con ciò che ha represso, una società è forzata all'azione. Qualcuno potrebbe dire che il soggetto reale del genere horror sia lo sforzo di riconoscimento di tutto ciò che la nostra civiltà reprime o opprime, il suo riemergere, drammatizzato come nei nostri incubi peggiori, come un oggetto di orrore, una fonte di terrore, e il lieto fine (quando esiste), che tipicamente simbolizza il ritorno della repressione, intesa come il conflitto tra umano e mostruoso.

In modo da comprendere meglio il lato oscuro della nostra cultura e le ragioni per cui l'ordine simbolico crea i mostri, dobbiamo porci domande riguardo l'origine dei mostri, la loro natura e la loro funzione.

Il significato del termine "mostro" è connesso direttamente con ciò che è inquietante (in modo da far luce su ciò che dovrebbe rimanere nascosto). Tale

termine non evidenzia un tipo specifico di creatura o un tipo particolare di essere umano; non esiste uno specifico tipo o forma, il termine viene utilizzato come strumento di descrizione.

“I mostri possono essere categorizzati, in letteratura, come aberrazioni dell’ordine naturale (creatura umana, animale, pianta o minerale) o dell’ordine artificiale (macchina). Di conseguenza, il mostro in letteratura quasi sempre evoca domande estetiche ed etiche, perché i diversi devono per forza essere giudicati come belli o brutti, buoni o cattivi².”

Nei due capitoli successivi vengono presi in esame rispettivamente due casi studio: il cinema di Tim Burton e quello di Guillermo del Toro.

Burton è noto nel panorama cinematografico mondiale come amante della stranezza e di tutto ciò che può risultare inquietante; in particolare in *Edward mani di forbice* mostra come un personaggio all’apparenza grottesco, prima apparentemente accettato dalla comunità in cui si ritrova a vivere, e poi espulso senza pietà, può alla fine diventare una sorta di eroe per lo spettatore.

Per quanto riguarda del Toro invece, ciascuno dei suoi film rimanda ad un contesto più ampio, sia dal punto di vista ideologico che culturale. Dal momento che i mostri sono il diretto risultato dell’operato umano, le pellicole mettono a confronto dibattiti sulla mostruosità, stabilendo una connessione tra l’intimità della vita dell’individuo e il contesto politico e culturale che fornisce informazioni alla narrativa.

Attraverso l’uso di evidenti dinamiche sociali, viene effettuato un confronto tra passato e presente in termini di narrativa e referenza intertestuale: le azioni passate e le scelte vengono confrontate nel presente e i testi preesistenti contribuiscono alla creazione del film, in particolare del mostro.

² Singer A. (1988), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*

Capitolo 1

Mostri al cinema: quando l'uomo ha paura del diverso

L'uomo ha da sempre temuto, allontanato e ghettizzato tutto ciò che per lui costituiva una fonte di paura, ciò che era a lui sconosciuto, a lui dissimile per forma, costumi, abitudini, idee. Una paura che il cinema racconta con tutta la sua forza visionaria e onirica, e che si concretizza nell'immagine del mostro, dell'alieno, di un'energia incontenibile in grado di minare l'ordine sociale. Il "monstrum" inteso come ciò che è deforme, perturbante, ciò che sovverte le regole, ribalta le visioni del mondo, abbatte pilastri su cui intere civiltà sono state edificate, è una creatura più o meno spaventosa (si pensi ai protagonisti di *Avatar* o a quelli di *Segnali dal futuro*), ma allo stesso tempo eccezionale, in grado di spazzar via come un uragano rigidità e certezze in cui l'uomo si trincerava, ma anche di aprire dialoghi, creare possibilità, "squarciare cieli plumbei e trovarvi una luce vivificante"³.

Soprattutto nell'ambito della moderna società di massa, i cui modelli culturali vengono uniformati a canoni di normalità stereotipata, la diversità inquieta e rende diffidenti. Il corpo perturbante del "diverso" cattura lo sguardo del pubblico, ipnotizzato da ciò che alla fine non è altro che il lato oscuro del divo: l'orrido, il mostro. Ogni grande attore ha, almeno una volta nell'arco della propria carriera, deformato la propria immagine originale. "Questo scambio tra opposti accompagna tutta la storia del cinema: alcuni registi hanno spesso rotto il diaframma della recitazione professionale e hanno fatto interpretare le loro storie non ad attori, ma a veri e propri disabili (si pensi al celeberrimo *Freaks*, diretto da Tod Browning e ambientato nel mondo del circo). Al contrario, Lars Von Trier, nel suo *Idioti*, affida ad attori "normali" il ruolo di finti disabili, da lui usati con lo scopo di mettere alla prova l'ideologia conformista della normalità"⁴.

Il cinema delle origini non esce quasi mai dalla propria bolla, caratterizzata dalla ghettizzazione del diverso, del "mostro". "È quantomeno obbligatorio citare

³ Degrassi E. (26 Febbraio 2018) *Mostri buoni al cinema: 7 film sul diverso, da La forma dell'acqua a E.T.* <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/mostri-buoni-cinema-film-la-forma-dellacqua-et/>

⁴ Rabbi N. (19 Settembre 2013) *Il cinema e la disabilità: una metafora della condizione umana.* <http://www.bandieragiulla.it/node/20373>

entrambe le versioni de *Il Gobbo di Notre Dame* - sia quella del 1923, interpretata da Lon Chaney, che quella di Charles Laughton nel film di William Dieterle (1939): la deformazione grottesca, di taglio gotico, si sposa ad una concezione romantica e punitiva, che condanna la diversità ad un destino di infelicità e di morte. Non c'è salvezza per Quasimodo, così come per ogni disabile, e la funzione ideologica di queste opere è evidentemente commuovere la buona coscienza del pubblico e farlo uscire dalla sala più buono, in un certo senso 'assolto'⁵.” Nel secondo dopoguerra, questa funzione di legittimazione dell'etica dominante assume significati politici e ideologici: in *L'invasione degli ultracorpi* (Don Siegel, 1956), i misteriosi baccelli arrivati dallo spazio si insinuano nella tranquilla vita di una cittadina di provincia, simbolo di una normalità che si sente minacciata nei suoi fondamenti. “La fantascienza parla di questo.” Scrive Daniele Barbieri, “C'è un alieno dello spazio, ma c'è anche quello sessuale, un alieno culturale e uno sociale, un alieno politico e uno che è diversamente abile⁶”. I film del realismo sociale americano accentuano questo aspetto, non si parla di disabili in sé, ma degli uomini, e della loro precarietà.

Il disabile inizia ad assumere il ruolo di un protagonista con una dignità ed un profilo psicologico credibile, pur non essendo ancora un soggetto autonomo. I cambiamenti all'interno del clima culturale contribuiscono allo sviluppo di una nuova sensibilità: favoriti dalla diffusione di nuovi bisogni di libertà cresciuti con la società dei consumi, i confini della normalità sembrano allargarsi e dopo gli anni Sessanta si aprono nuovi conflitti. Il disabile cerca, e ha, alla fine, successo nel trovare una sua propria visibilità, irrompendo nell'universo codificato della normalità.

Da questo punto di vista, il cinema europeo e quello americano presentano svariate differenze. Principalmente due fattori determinano il mutamento dell'immaginario cinematografico sull'handicap dopo gli anni Sessanta: i cambiamenti del clima socio-politico e la diffusione delle categorie della psicoanalisi, che stimolano etiche pubbliche più attente al tema della diversità. Le aspettative da società affluente e la richiesta di una visione più liberale dei comportamenti contribuiscono alla creazione di una nuova sensibilità, aprendo

⁵ Rabbi N. (19 Settembre 2013) *Il cinema e la disabilità: una metafora della condizione umana.*
<http://www.bandieragialla.it/node/20373>

⁶ Barbieri D. (Dicembre 2003) Mosaico.

aspri conflitti su temi come la malattia mentale, la difesa delle minoranze, etc...

Gran parte dei film incentrati sugli handicap, girati dopo gli anni Sessanta, saranno ispirati ad opere teatrali o a romanzi tratti da esperienze realmente vissute. Si stringe ulteriormente il tema dell'immaginario con la diversità, che tocca ancor di più negli ultimi anni tutti i soggetti cosiddetti "altri". "L'industria culturale stimola e favorisce l'unione tra diversi strumenti di comunicazione. Il cinema registra i mutamenti dei valori culturali e, in molti casi, li favorisce e li massifica⁷". A partire da questo periodo, la diversità si presenta nelle opere cinematografiche come tema ricorrente in ogni genere di pellicola. Allo stesso tempo, si amplia l'area dei film dedicati alla disabilità: il corpo mutilato, deformato, perturbante, arriva sulla scena evocando i timori e le paure della normalità. La riflessione sui limiti della normalità si colora immediatamente di significati etici e politici, basti citare *Johnny got his gun* (1971), del celebre sceneggiatore americano Dalton Trumbo. Il film è insieme una perorazione contro la guerra e una riflessione sull'uomo disabile: Joe Bonham, un giovane statunitense, viene inviato a combattere sul fronte francese durante la Prima Guerra Mondiale, durante l'ultimo giorno di guerra viene colpito da una granata, ma viene salvato per miracolo dagli Alleati e curato in un ospedale militare. Joe tuttavia è ormai ridotto a "un pezzo di carne che vive⁸": ha perso gli arti superiori e inferiori, la vista, l'udito e vive attaccato ad un respiratore, in poche parole, è diventato un tronco umano. Isolato nel proprio letto, Joe getta verso il pubblico un appello doloroso ad un ascolto adulto, ad una condivisione del proprio dolore. La trama è stata giudicata impresentabile non solo per il suo pacifismo radicale, ma per la natura del soggetto. Secondo Morando Morandini, "il film è un'atroce requisitoria contro la guerra, grido di pietà e indignazione, attacco alla scienza e all'esercito, interrogazione sull'esistenza di Dio. La vicenda si svolge su due livelli, la realtà presente in bianco e nero, i ricordi e i sogni a colori. Se al primo livello funziona ed è oggettivamente bello, al secondo perde forza, rientra nello stereotipo, cedendo a simbolismi, ideologia, buoni sentimenti."

Trumbo fornisce un modello, alquanto estremo nella sua drammaticità, a tutto un filone di opere che valorizzano l'aspetto, civile o sociale, dell'handicap. Che sia un reduce di guerra, o semplicemente un essere colpito da una natura matrigna, il

⁷ Rabbi N. (19 Settembre 2013) *Il cinema e la disabilità: una metafora della condizione umana*.
<http://www.bandieragiulla.it/node/20373>

⁸ Trumbo D. (1939). *E Johnny prese il fucile*.

disabile diviene la lente d'ingrandimento delle ipocrisie di una società malata di bellicismo o di crudeltà verso i più deboli. Il periodo è quello della rinascita del nuovo cinema americano degli anni Settanta e ottanta, in cui il realismo dello stile si sposa alla protesta civile. Due titoli principalmente hanno contribuito a segnare un periodo e ad indicare un'atmosfera culturale: *Tornando a casa* (1978), di Hal Ashby, e *Nato il 4 luglio* (1989), di Oliver Stone. "I corpi piagati dei protagonisti non sono più frammenti separati di uomini che invocano pietà e cura, esprimono piuttosto una domanda di riconoscimento, una richiesta di dignità e umana pienezza⁹."

Il cinema europeo, dopo gli anni Sessanta, si caratterizza per una maggiore attenzione al nucleo etico e spirituale degli interrogativi posti dalla diversità. Nel 1969, Francois Truffaut gira *Il ragazzo selvaggio*: la storia autentica dello scienziato Jean Itard, che all'inizio del 1800 rieduca un ragazzo trovato allo stato selvaggio nei boschi dell'Aveyron aveva già destato l'interesse degli storici e dei filosofi. Da questa vicenda si può dedurre come tutta la ragione classica nasca sulla dicotomia normale/anormale, civile/selvaggio. Nel film, il soggetto disabile, anormale, porta integralmente, nel confronto e nel conflitto con il suo educatore, il proprio bisogno di libertà e il diritto al riconoscimento, e ne esce in qualche modo vincitore, affermando la propria identità.

"La settima arte ha da sempre esplorato tutte le forme di mostruosità fisica e turpitudine morale, talvolta scoprendo l'innocenza sotto le fattezze più rivoltanti, talaltra rivelando abissi di dissolutezza dietro un aspetto inequivocabile. Gli spettatori sono invitati a visitare una straordinaria galleria di esseri mostruosi, che annovera, accanto ad aborti dell'immaginazione involontariamente comici, creature davvero disturbanti, non di rado sfuggite al controllo dei loro "genitori" sceneggiatori e registi. Ecco una delle grandi forze del cinema, sublime arte delle proiezioni dell'inconscio: quella di aver saputo dare voce e sembianze, meglio di qualunque altra forma espressiva, alla mostruosità che, in ogni essere umano, esita tra negazione ed esibizione di sé¹⁰".

Esistono svariati modi di fare e costruire mostri: dai cartoon ai personaggi animati con effetti speciali, sul modello di *E.T.*; da uomini e donne veri, come in *Psycho*,

⁹ Rabbi N. (19 settembre 2013) *Il cinema e la disabilità: una metafora della condizione umana*. <http://www.bandieragiulla.it/node/20373>

¹⁰ Dufour E. (2011), *I mostri al cinema*. Roma: Gremese Editore

all'uso di animali, come fa Hitchcock con *Gli uccelli*. Anche tecnicamente le strade sono diverse: creature rese vive fotogramma per fotogramma, oppure animate per mezzo di un complesso sistema meccanico; talvolta hanno un sesso identificativo, talaltra sono immaginarie; talvolta hanno sentimenti, talaltra sono la rappresentazione del male. Spesso, negli anni, ne sono stati fatti rifacimenti continui, e a cambiare è proprio la cornice e il contesto geografico o sociale in cui questi si muovono. All'inizio, il cinema puntava sullo stupore destato da quelle creature sorprendenti, tanto orride quanto affascinanti. Era "lo studio dell'altro", l'altro da sé, qualcosa che ignoriamo perché ci fa paura, qualcosa che non conosciamo e che, proprio per questo, temiamo. Qualcosa che crea diffidenza, contrasto, persino guerra. "Qualcosa di talmente altro da noi che lo spingiamo su pianeti irraggiungibili, su forme di cosmo impensabili, e, col trascorrere del tempo, quei mostri si sono integrati, tanto che non ne avvertiamo più la differenza. Temiamo e li temiamo perché, presto o tardi, arriva il momento dello scontro, sulla falsariga dei vecchi film western, i buoni contro i cattivi, la società civile contro i selvaggi, la frontiera. Oggi che il Far West non fa più paura, ci sono i mostri¹¹."

1.1. *The Elephant Man* e *Wonder*: com'è variato l'approccio alla deformità tra ventesimo e ventunesimo secolo

In un'epoca in cui il culto della perfezione estetica costituisce quasi un dogma, è importante riflettere sul tema della diversità fisica a partire da quei personaggi che, senza ipocrisie verbali, vengono chiaramente indicati come il paradigma del diverso, rappresentato nella sua massima espressione cinematografica dai classici "mostri".

Un'opera cinematografica particolarmente innovativa è sicuramente *The Elephant Man* (1980), diretta niente meno che dal visionario David Lynch. Nella pellicola, il regista illustra il dramma del mostruoso John Merrick (realmente esistito), che nella società vittoriana è respinto dal conformismo sociale, e solo tardivamente accettato. Merrick presenta numerose deformazioni in gran parte del

¹¹ Giani S. (28 Settembre 2011) *I mostri al cinema: quando l'uomo ha paura del diverso*.
<http://www.ilgiornale.it/news/i-mostri-cinema-quando-luomo-ha-paura-diverso.html>

corpo, soprattutto nel capo per via della sua Sindrome di Proteo, tanto da venir soprannominato “l’uomo elefante”; per non essere deriso quando cammina in mezzo alla gente comune, l’uomo indossa un sacco bucato cucito a mo’ di cappello, in modo tale da coprire la testuggine e parte delle deformità del viso. Rimarrà a lungo nella memoria dello spettatore il grido di dolore dell’uomo elefante, che rivendica la propria dignità di uomo: è un’emozione lucida quella di Lynch, che vuole indurre ad una riflessione non mistificante.

“La gente ha paura di quello che non riesce a capire.”¹², sono le parole pronunciate da Merrick in una celebre scena del film.

“Con *The Elephant Man*, Lynch costruisce il film fondato sullo sguardo: lo sguardo di chi guarda con curiosa ripugnanza una persona diversa a causa di un aspetto mostruoso, e lo sguardo terrorizzato del ‘mostro’ nei confronti di chi lo guarda. Ma per Lynch i veri mostri, deformi non fisicamente ma mentalmente, sono coloro che addirittura pagano per poter inorridire di fronte alla deformità dell’uomo elefante¹³”.

John Merrick viene esposto come “uomo elefante”, nel baraccone di Bytes, un alcolizzato che lo sfrutta e lo tratta come una bestia, Merrick viene scoperto dal dottor Treves, un chirurgo che lo porta in ospedale per curarlo e “mostrarlo” ad un congresso di scienziati. Merrick, nel rapporto che instaura con Treves, si rivela come un uomo dotato di grande intelligenza e di un animo raffinato e sensibile. Ma Bytes riesce furtivamente ad entrare in ospedale e a rapire il suo “tesoro”. Lo riporta al circo e lo esibisce nuovamente come un fenomeno da baraccone, tenendolo rinchiuso nella gabbia delle scimmie. Merrick suscita però la compassione dei suoi compagni di lavoro, un gigante e un gruppo di nani, che lo aiutano a fuggire. Anche se gira per le strade incappucciato, alcuni ragazzini si accorgono della sua deformità e lo rincorrono. Durante la fuga colpisce accidentalmente una bambina, suscitando l’ira e lo sfogo violento dei presenti. Ritrovato dalla polizia, stremato, viene ricoverato in ospedale ed è ormai prossimo alla morte. Dopo un’ultima toccante conversazione con il dottor Treves, si sdraia supino sul letto, cosciente che tale posizione gli provocherà la morte per

¹² *The elephant man* – David Lynch (1980)

¹³ Rabbi N. (19 Settembre 2013) *Il cinema e la disabilità: una metafora della condizione umana*.
<http://www.bandieragiulla.it/node/20373>

soffocamento a causa delle dimensioni fuori norma della sua testa. Muore nella serenità e nella pace che ha sempre desiderato e mai avuto.

Nel film di Lynch, il diverso, l'anormale, non è qualcosa di definito, stabilito a priori, ma l'esito di un processo che unisce sguardo e narrazione. Le parole con cui viene descritto ciò che si è visto diventano il vero meccanismo di costruzione della diversità di Merrick, l'uomo elefante, è un mostro da circo descritto con le parole dal suo "proprietario" e poi, per passaparola, è un mostro che tutti vogliono vedere per ciò che hanno sentito dire; poi è cavia per gli scienziati che, sempre a parole, ne descrivono minuziosamente le deformazioni causate dalla malattia. Poi, ancora, è oggetto di curiosità per l'alta società, e poi una sorta di tragico infermo da curare per le infermiere, e solo da ultimo un essere umano, che aspira ad essere lasciato tranquillo come in una banale normalità. "*The Elephant Man* continua a riportare in primo piano la valenza dell'azione del guardare, e del significato che quest'azione assume nell'attribuire uno statuto al diverso-da-sé¹⁴".

Il diverso che appare mostruoso non turba perché è mostruoso in sé, ma perché viene "raccontato" e, in qualche modo, costruito come tale. La reazione di fronte a chi è fisicamente diverso, gravemente disabile o in grado di suscitare turbamento non dipende necessariamente da paure o emozioni incontrollabili, ma è il risultato delle abitudini imposte dalla socialità e del modo in cui vengono socialmente classificate le caratteristiche di queste persone. Insomma, la diversità non è una qualità della persona ma una prospettiva, uno sguardo, una costruzione sociale. Da oggetto dello sguardo, l'uomo-elefante diventa progressivamente attore di un suo proprio sguardo. Il film lo mostra per la prima volta nella scena in cui Merrick si trova nell'ospedale di Treves. Una semplice infermiera deve portare la cena al paziente. L'infermiera entra nella stanza dove si trova Merrick ma, impreparata a ciò che sta per vedere, lancia un urlo di terrore. Sembrerebbe la scena di un film dell'orrore se al primo piano della ragazza che urla non seguisse repentinamente l'inquadratura dell'uomo elefante rannicchiato in un angolo e terrorizzato quanto la ragazza, se non di più. Il mostro che, rivelandosi allo sguardo dell'infermiera si svela per la prima volta anche allo sguardo dello spettatore, dovrebbe spaventare e invece appare spaventato. Il regista ha dichiarato che non gli interessava fare un film dell'orrore e spaventare lo spettatore. Al contrario, gli interessava mostrare la

¹⁴ Locati S. *Lo sguardo e la norma*.

paura del presunto “mostro”, perché dietro il mostro c’è semplicemente John Merrick, “non un animale, un essere umano, un uomo¹⁵”.

Verso la fine del 2017, viene proiettato nelle sale cinematografiche *Wonder*, film tratto dall’omonimo romanzo di R.J. Palacio. Il film racconta la storia di August (Auggie) Pullman, un bambino di dieci anni con una malformazione facciale che gli rende impossibile vivere una vita normale. Auggie subisce svariati interventi chirurgici e, tra questo e la paura della reazione degli altri bambini, non è mai andato a scuola in vita sua, fino alla prima media, anno in cui i genitori decidono che per lui è ormai arrivato il momento di interagire con i propri coetanei. A scuola, Auggie trascorre le giornate da solo, vittima degli sguardi e delle prese in giro dei compagni, e nonostante riesca a stringere amicizia con un paio di altri bambini, non sente mai di appartenere “al mondo circostante”, tanto da sentirsi costretto ad andare in giro con un casco da astronauta in testa. La pellicola si conclude con una scena che si svolge alla fine dell’anno scolastico: durante la cerimonia di chiusura dell’anno, Auggie riceve un importante riconoscimento da parte del Preside, seguito da una standing ovation di compagni e genitori, il ragazzino emarginato perché “diverso”, e in un qualche modo spaventoso, riesce a diventare un esempio per un’intera generazione.

L’autrice del romanzo ha raccontato in un’intervista che l’idea dalla quale prende spunto *Wonder* nasce da una sua esperienza personale: “un giorno, al parco, insieme ai figli, incontra una bambina affetta dalla Sindrome di Treacher Collins e la sua prima reazione è quella di alzarsi di scatto dalla panchina e allontanarsi, per timore che il figlio minore possa spaventarsi e dire qualcosa di spiacevole. Il profondo turbamento seguito al suo comportamento insensibile l’ha spinto a scrivere il romanzo¹⁶”.

È interessante come, a distanza di 37 anni, la rappresentazione della diversità e della deformità, e il conseguente approccio ad essa, siano radicalmente cambiati. In *The Elephant Man* il protagonista non verrà mai accettato per ciò che è realmente, ovvero una persona, ma verrà visto solo, a causa del proprio aspetto esteriore, come un fenomeno da baraccone, e riuscirà a trovare la tanto agognata pace soltanto nella morte. In *Wonder*, invece, il bambino deforme tanto temuto dai

¹⁵ Lynch D. *The Elephant Man*.

¹⁶ [https://it.wikipedia.org/wiki/Wonder_\(romanzo\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Wonder_(romanzo))

compagni di scuola, non solo verrà alla fine accettato da chi all'inizio lo insultava e allontanava, ma diverrà addirittura una sorta di "idolo" e di eroe per la comunità. Questo radicale cambio di prospettiva è probabilmente dovuto ad una visione completamente diversa della diversità fisica che è andata sviluppandosi soprattutto nell'ultimo decennio. In America, dove la volontà di promuovere l'accettazione della diversità è profondamente radicata in una mentalità positivista, tipicamente americana, si è cercato sempre più di diffondere, attraverso l'uso di mezzi multimediali, un messaggio di apertura verso l'altro e di accettazione del diverso. Sono stati prodotti, negli ultimi anni, un numero esorbitante di film finalizzati a sensibilizzare lo spettatore all'apertura nei confronti dell' "altro da sé", sia da un punto di vista sessuale, sia ideale, sia prettamente fisico: storie commoventi volte a stimolare una sorta di esame di coscienza nello spettatore, a spingerlo ad immedesimarsi in colui che ai suoi occhi appare strano e inavvicinabile e, infine, a convincerlo che in fondo, nonostante le differenze, ciò che è "altro" non è necessariamente sbagliato.

1.2. Diversità e disabilità nel cinema: personaggi e storie come strumenti di insegnamento

Negli ultimi anni si è diffusa in svariati contesti formativi l'esigenza di ricorrere a materiali audiovisivi in grado di offrire la possibilità di osservare, analizzare e interpretare situazioni sociali e personali complesse, non facili da sperimentare mediante esperienza diretta. Proprio la complessità di queste situazioni ha fornito interessanti spunti per molte storie emozionanti e così, grazie a documentari e numerosissimi film di fiction, è possibile avvicinarsi con facilità a personaggi, vicende e situazioni riguardanti la follia, la povertà, l'emarginazione, la malattia, la "diversità", la disabilità fisica o mentale. "Film di successo e film 'di nicchia', poco noti al grande pubblico, illustrano e forniscono notevoli provocazioni visive e narrative per aiutare a riflettere su contesti di vita apparentemente lontani ed estranei¹⁷".

¹⁷ Baruffi C. Z. (2011), *Il cinema tra percorsi educativi e sentieri formativi*. Libreriauniversitaria.it

Solitamente, la miglior comprensione di una situazione si costruisce attraverso l'esperienza diretta e si sviluppa per mezzo dei contesti d'azione, delle sensazioni, delle percezioni e delle intuizioni di chi vi è coinvolto. Molto spesso però, le conoscenze e le convinzioni, i dubbi e le inquietudini riguardanti alcune situazioni fuori o ai limiti della norma rimangono un patrimonio personale, raramente formalizzato, verbalizzato o comunicato ad altri. Un film offre più facilmente, all'interno di un percorso formativo, la possibilità di un confronto e di uno scambio di opinioni che possono dar vita ad una visione e ad una comprensione più mediate. Ogni film è, chiaramente, frutto dell'immaginazione di registi e sceneggiatori e, anche quando ispirato a vicende o personaggi reali, tende ad infondere nella narrazione forti dosi di enfasi e drammatizzazione per ottenere quel coinvolgimento degli spettatori indispensabile per il successo presso il grande pubblico. Tuttavia, l'immaginazione degli autori da cui scaturiscono le vicende narrate in un film può favorire anche un'altra forma d'immaginazione, pedagogicamente e didatticamente differente dal puro fantasticare provocato da una vicenda coinvolgente e, con opportuni supporti, capace di suscitare riflessioni, comportamenti e atteggiamenti meno scontati e meno convenzionali. Un brano filmico o un intero film hanno infatti la possibilità di intricare le problematiche presentate e, come sostiene Agosti, "permettere una visione meno semplicistica, più problematizzante di una determinata realtà: in questo senso, il film può essere chiamato a far parte dell'azione formativa, più per aprire problemi, suscitare interrogativi, che per trovare ricette e risposte¹⁸".

Rispetto al complesso tema della diversità e della disabilità, l'offerta cinematografica è molto più ampia di quanto si possa immaginare e propone numerosissimi incontri con personaggi "diversi" o "diversamente abili" in moltissime e differenti forme. Purtroppo, a parte qualche raro caso, si tratta di film spesso penalizzati sul piano della distribuzione e della pubblicità, e pertanto poco conosciuti.

"Esiste oggi un approccio sociale alla disabilità che ritiene che tale condizione non sia semplicemente una caratteristica dell'individuo, ma il risultato di una complessa interazione di condizioni, molte delle quali create dall'ambiente di vita.

¹⁸ Agosti A. (2004) *Il cinema per la formazione: Argomentazioni pedagogiche e indicazioni didattiche*. Milano: Franco Angeli

Naturalmente, questa nuova concezione della disabilità non elimina la necessità di tutti gli interventi finalizzati al miglioramento delle condizioni di salute, ma ribadisce l'importanza di cambiamenti nel contesto sociale mediante l'invenzione di una 'rete' di servizi di supporto e di relazioni positive¹⁹.

Questo approccio sociale alla disabilità, all'apparenza molto innovativo, è in realtà un messaggio costante che si ritrova in moltissimi film che affrontano il tema della diversità.

Poiché il cinema è fatto di immagini, raccontare diversità e disabilità significa mostrare, senza censure o pudore, corpi e modi di vita differenti da quelli perfetti che ogni giorno vediamo nelle pubblicità, alla televisione, nei film più spensierati o, per nostra casuale fortuna, semplicemente nello specchio di casa. Un conto è raccontare storie di orchi o esseri deformati restando nel mondo delle favole del cinema d'animazione, altro invece è muoversi in un mondo che fa riferimento alla vita reale. Le immagini "realistiche" della diversità e della disabilità obbligano a riflettere anche sulla deformità dei corpi, i quali sono, nella storia dell'umanità, il fulcro dell'identità e della socialità. Per il cinema, raccontare la disabilità, fisica o mentale, significa quindi mostrare anche ciò che non si vorrebbe guardare e obbligare il pubblico a scontrarsi con l'evidenza di corpi "diversi" e situazioni che implicano spesso sofferenza, rassegnazione, umiltà, malattia, incoscienza, determinazione, smarrimento, disperazione. Ovviamente, ciò che di negativo e sgradevole viene istintivamente associato a diversità e disabilità è solamente una faccia della medaglia e, forse, quella che il pubblico più si aspetta di vedere perché potrebbe costituire il perno di una storia commovente. Ma raccontare e mostrare, con immagini anche crude, che la diversità e la disabilità nella vita di tutti i giorni nulla tolgono alla dignità di una persona è ben altra faccenda. È l'altra faccia della medaglia, quella inaspettata, sorprendente ma anche scomoda e complessa che sa vedere solo chi sa guardare oltre i limiti di un corpo deforme o di una mente differente. Mostrare quest'altra faccia della medaglia senza cadere nella trappola del pietismo è molto difficile e occorre non solo molta abilità, ma anche molta sensibilità. Si corre, infatti, il rischio di essere superficiali e, magari per comodità, si cede alla tentazione di scivolare in un genere narrativo specifico come la fantascienza, l'horror, il fantasy, o, più spesso, il thriller e il giallo, in cui

¹⁹ Vigo A. (2004) *Diversità e disabilità nel cinema: personaggi e storie tra drammatizzazioni e sdrammatizzazione*. (all'interno di *Il cinema per la formazione: Argomentazioni pedagogiche e indicazioni didattiche*.) Milano: Franco Angeli

il “diverso”, vittima della sua stessa diversità, può facilmente essere rappresentato come una sorta di “corpo estraneo” e finisce, magari, per rappresentare il cattivo di turno.

Quando la diversità/disabilità è soprattutto fisica, il personaggio rischia di assomigliare ad un alieno, del tutto incompreso e spesso maltrattato dal mondo in cui vive.

Le vicende, allora, ruotano attorno al tema dell’attrazione-repulsione nei confronti di chi è contemporaneamente uguale e differente dagli altri, e alle sue reazioni nei confronti del mondo prevalentemente “ostile”.

Può sembrare un azzardo affrontare il tema della diversità e della disabilità partendo da questioni riguardanti l’aspetto fisico perturbante dei personaggi, caratteristica che nel cinema sfocia facilmente nella categoria della “mostruosità”, ma non bisogna dimenticare che chi si trova in condizione di diversità a causa di un corpo segnato da una grave deformazione è costretto a fare i conti non solo con le proprie necessità, aspirazioni, pulsioni o scelte, ma anche con il contesto culturale diffuso che determina sia la percezione della sua situazione da parte della società sia le più scomode modalità di approccio ai suoi problemi.

“Il cinema ha un valore formativo quando rivela una dimensione sconosciuta della realtà che percepiamo, invisibile nella comune rappresentazione del mondo o dimenticata, negletta nel fluire vorticoso dell’esperienza²⁰”, scrive Malavasi. Se la visione di *The Elephant Man* aiutasse a svelare anche solo in minima parte alcuni dei meccanismi, magari inconsci, presenti in chi viene posto inaspettatamente di fronte ad una forma particolare di diversità e disabilità, la grande potenzialità formativa del cinema sarebbe già dimostrata.

²⁰ Malavasi P. (2005) *Interpretare il testo filmico*. Milano: Vita e Pensiero.

Capitolo 2

Tim Burton e l'esaltazione della stranezza

Spaziando tra i vari lavori di Tim Burton, regista noto principalmente per pellicole cult come *Edward mani di forbice* e *Big Fish*, ci si imbatte continuamente nella figura del “diverso”.

L'influenza del cinema di Burton sulla cultura contemporanea è stata di carattere talmente intenso che il termine “burtoniano” è stato ormai coniato e viene utilizzato per indicare “una precisa connotazione dark, gotica e macabra di un sentimento di malinconia e inquieta esclusione²¹”.

Ciò che colpisce maggiormente delle sue pellicole è una continua esaltazione di quel tipo di corpo cinematografico che i sociologi contemporanei hanno denominato il “*freak*”, ossia il corpo malato, deforme, lontano dalla normalità e dalla comunità.

A partire da Vincent, protagonista del suo primo cortometraggio, bambino introverso, ossessionato dai racconti di Edgar Allan Poe, per poi proseguire con Edward mani di forbice, Victor de *La sposa cadavere*, Edward Bloom, e ancora tanti altri. “Eccentrici, romantici, strani, sensibili, costretti alla solitudine, perché incompresi, i personaggi burtoniani sviluppano un ricco universo interiore, fantasmagorico, ricco di magia, in cui il concetto fondamentale non è quello di realtà, ma quello di possibilità o, ancor più, di visione²².” Perché sono dei veri e propri visionari, così come l'uomo che li ha portati in vita.

È innegabile, infatti, la forte impronta autobiografica del suo cinema. Non a caso, Burton oltre che regista è spesso anche sceneggiatore delle proprie opere e, sempre per questo motivo, la sua impronta cinematografica è netta. Burton non ha mai rinnegato il proprio amore, fin dalla fanciullezza, nei confronti dei mostri (in particolare di quelli cinematografici, come ad esempio il *Frankenstein* di James Whale), esseri inadeguati ed incompresi, proprio come fu lui per molto tempo,

²¹ Spoliadori S. (2010) *Tim Burton – Il paese gotico delle meraviglie*. Recco (GE), Le Mani

²² Aronica B. *Il tema del diverso nel cinema di Tim Burton*. <http://fuorischermo.net/Burtondiverso.html>

senza tralasciare gli elementi che andranno poi a costruire il suo lato immaginario, spesso espresso a trecentosessanta gradi da uno o più personaggi all'interno delle singole opere, i cosiddetti *burton-characters*, ovvero gli alter ego del regista, portatori della sua visione e imbevuti più che mai di riferimenti e suggestioni. Il diverso, il gotico, l'importanza della fantasia, lo sguardo fanciullesco, il romanticismo e la malinconia dei suoi personaggi, ma anche il sarcasmo e la dissacrazione riservata all'ipocrisia, alla stupidità e al falso moralismo della società moderna. Dietro alle sue favole dark, spesso si celano attacchi violenti ai valori del perbenismo borghese, alla famiglia, allo stato inetto alla guerra (come di fronte all'invasione aliena in *Mars Attacks!*), al limitato e limitante razionalismo scientifico, che investe ormai ogni sfera della nostra esistenza. Nella prima parte della sua filmografia si evince un certo pessimismo di fondo: viene chiaramente espressa un'impossibilità di comunicazione, di dialogo e di comprensione tra il diverso e il resto del mondo, che sfocia in un netto "rifiuto della normalità". Basti pensare ad Edward di *Edward mani di forbice* (1990), che all'inizio viene accettato con riluttanza dalla società, per poi venirne espulso e costretto all'isolamento.

Questa frattura, però, conduce spesso a risvolti ed esiti negativi. Nel meno drammatico dei casi, il personaggio, vittima dell'incomprensione e dell'ignoranza altrui, si chiuderà nella propria solitudine o, come accade in *Edward mani di forbice*, nel castello abbandonato ai confini della comunità. Nel peggiore dei casi, invece, questo, ormai preda dell'odio e del rancore, userà tali sentimenti per architettare una feroce vendetta contro la società.

Nei film più recenti, invece, si assiste ad una rottura del paradigma di Burton: i temi permangono, ma l'esito cambia radicalmente. Ne è prova un vero e proprio "ribaltamento cromatico", non a caso *Big Fish*, film che segna la svolta cinematografica del regista, è il film più colorato della sua filmografia. Si percepisce addirittura una sorta di "eccesso di colore": i toni caldi e accesi dominano per tutta la durata della pellicola.

A questa particolare scelta cromatica si affianca un nuovo modo di risolvere le vicende dei personaggi. Edward Bloom, nonostante la sua eccezionalità, non subisce il rifiuto della società e riesce a trovare, negli altri personaggi bizzarri del

racconto (il gigante alto cinque metri, la strega dall'occhio di vetro, l'uomo lupo e molti altri), degli amici, e scampa così alla solitudine.

In *La sposa cadavere*, Burton mette in scena una storia d'amore dark, con lo stesso esito dei suoi precedenti lavori. Victor, introverso e sensibile, riesce a trovare nel noioso, superficiale e grigio mondo vittoriano (non a caso chiamato da Oscar Wilde "l'epoca del lutto"), affollato da personaggi meschini, egoisti e bigotti, un'altra anima gentile e delicata. Finalmente, in Victoria, trova qualcuno capace di intravedere, al di là della sua goffaggine, la bellezza. "Qui, al meccanismo di accettazione e riconoscimento da parte di un nuovo nucleo "famigliare", Burton sostituisce il mito platonico delle anime gemelle, ovvero quelle che sono riuscite a riconoscersi tra la folla delle forme effimere".²³ Emblematico anche qui il coinvolgimento cromatico, soprattutto se paragonato ad un'altra delle sue opere più celebri, ovvero *A Tim Burton's Nightmare Before Christmas*: se in quest'ultimo il mondo dei vivi era il mondo colorato e brillante del Natale, contrapposto al mondo di Halloween, gotico, macabro e in cui dominano le sfumature del nero e del grigio, in *La sposa cadavere* è proprio il mondo dei vivi ad essere lugubre, triste e grigio, in contrasto netto con il mondo dei morti, quello che in un certo senso il regista predilige, colorato e gioioso, in cui predominano colori accesi come il blu, il giallo e il rosso.

2.1. La rivalsa dell' "eroe brutto"

Come accennato in precedenza, ciò che salta immediatamente all'occhio quando si osserva una qualsiasi opera "burtoniana" è il gusto che l'autore prova per la rappresentazione dell'inusuale, del diverso e, nella maggior parte dei casi, del brutto.

"Le forme del brutto sono eventualmente più atte a pungolare la curiosità, di quanto non lo sia il bello²⁴", sostiene Baldine Saint Girons.

Eppure, dietro a quest'immagine sgradevole, le creature di Burton nascondono un animo nobile, dolce e malinconico che permette poi allo spettatore di arrivare a

²³ Aronica B. *Il tema del diverso nel cinema di Tim Burton*. <http://fuorischermo.net/Burtondiverso.html>

²⁴ B. Saint Girons, *Fiat lux, Una filosofia del sublime*, p. 102.

comprenderle e, in certi casi, persino ad amarle, considerandole alla fine speciali nella loro particolarità.

Al contrario, i veri mostri sono i cosiddetti “normali”, frutto di una società ipocrita capace di creare automi o creature spietate, sotto la patina conformista e omologata di chi non è capace di compiere una scelta autonoma e preferisce vivere come in un gregge, in paesini dalle case color pastello, come accade in *Edward mani di forbice*. Edward è l'esatto opposto di quello che, secondo i canoni della nostra società, potrebbe essere definito un uomo di bell'aspetto, si tratta infatti di un vero e proprio mostro, un essere goffo, capace di ferire una persona anche se involontariamente, con delle tenaglie al posto delle mani, difetto fisico che lo condanna ad una vita di solitudine. Questo mostro però, alla fine, si rivela essere un “abominio dal cuore tenero”, capace di amare e di insegnare ad una società inetta cosa significhi provare dei sentimenti autentici, tanto da arrivare a commuovere profondamente lo spettatore.

Il “diverso”, nelle opere di Burton, cerca di lottare, consolidarsi e nutrire simpatia verso il pubblico. Si tratta di un personaggio dai tratti fisici grotteschi e sgradevoli, ma che possiede al proprio interno un'anima e un carattere genuinamente buoni e socievoli, ragion per cui, alla fine, riesce a diventare l'eroe positivo della narrazione, apprezzato e capito da pochi, in continua lotta con i propri demoni e con i propri amori.

Burton dà al *freak* una sensibilità e dei sentimenti puramente umani, esso non è più l'automa di Mary Shelley o il classico diverso ottocentesco, ma è arrivato ad uno stadio in cui Burton e il cinema in generale l'hanno reso sempre più simile all'uomo.

Burton illustra un mondo fantastico e surreale, caratterizzato dalla magia, ma gli umori, le condizioni e i tratti caratteriali sono puramente riferiti alla società contemporanea, che, come il regista tiene a sottolineare, non è mai pronta ad accettare almeno in buona parte l'anormalità, seppur quest'ultima sia consolidata ed esistente nel mondo odierno ma anche passato.

È importante sottolineare come la rappresentazione del brutto non abbia mai costituito un problema per Burton. “È bello e anche necessario essere diversi, mantenere la propria peculiarità.” afferma il regista, per il quale non solo è importante accettare le differenze che ci caratterizzano, ma anche esserne

orgogliosi. “La normalità è un punto di vista, eppure ci si continua a soffermare su questa inesistente differenza, cercando di dividere costantemente il mondo in più parti, a schematizzare, classificare.”

Nel corso degli anni, i diversi personaggi “burtoniani” hanno subito una lenta ma costante metamorfosi, che ha finto per stravolgere radicalmente il loro rapporto con il mondo esterno e con i cosiddetti “normali”. Se all’inizio, infatti, personaggi come Edward mani di forbice erano mossi dal costante desiderio di integrarsi, i nuovi “*freaks burtoniani*”, come Victoria de *La sposa cadavere* o Edward Bloom di *Big Fish*, sono in un certo senso disgustati dalla normalità e felici nella loro diversità, rifiutano qualsiasi tipo di contatto con un mondo che reputano meschino ed estraneo ai sentimenti.²⁵ L’evoluzione dell’outsider nelle opere di Burton, a partire dal 2003 con *Big Fish*, si è avvicinata ad una compiutezza e ad una complessità con talmente tante sfaccettature da rendere tutti quelli successivi dei veri e propri balzi in avanti per quanto riguarda la capacità di rappresentare le varie tipologie di emarginazione e di scombussolamento emotivo. “Se infatti già con Edward Bloom ci troviamo di fronte ad un outsider felice della sua diversità e desideroso di portare il mondo esterno all’interno del proprio universo interiore, fatto di favole ed immaginazioni meravigliose, personalità come Willy Wonka o la Sposa Cadavere, che trovano noiosa ed insulsa la normalità, si rifugiano nel proprio mondo (la fabbrica di cioccolato per Willy e l’oltretomba per Victoria), scacciando con forza qualsiasi pensiero di contatto o integrazione che non sia fugace. Ad esempio, la Sposa Cadavere accetta di entrare in contatto con Victor e con il mondo dei vivi solo per qualche istante, poiché in realtà vuole coronare il proprio sogno d’amore nel mondo dei morti, dove tutto è più vero e divertente. Lo stesso Willy Wonka accetta di entrare in contatto col mondo esterno solo per un periodo limitato, per un lasso di tempo abbastanza breve da poter consentire una visita guidata all’interno della propria fabbrica senza comprometterne il particolare e delicatissimo ecosistema che la abita²⁶”.

²⁵ Lardieri L. (2008) *Tim Burton: l’evoluzione del diverso e dell’emarginato*. Roma: Sovera Multimedia (introduzione, pag. 7)

²⁶ Lardieri L. (2008) *Tim Burton: l’evoluzione del diverso e dell’emarginato*. Roma: Sovera Multimedia (introduzione, pag. 7)

Si potrebbe dire che Burton predilige, in un certo senso, i personaggi alle storie: lo dimostra la presenza “riproposta con ossessività quasi patologica”, di un compatto nucleo tematico riguardante il concetto di diversità all’interno dei suoi film. “La sua mente partorisce tenere creature solitarie e stravaganti come lui, deformi, morte, stregate, malinconiche, traumatizzate. Piccoli mostri delicati, con occhi enormi spalancati sul mondo, circondati da un alone di stupore e meraviglia, disarmati nonostante l’aspetto che fa orrore. Ma il ‘mostro’ è tale solo nel momento in cui si presuppone una “normalità” con cui metterlo in relazione, che sia la provincia americana, i valori borghesi, una civiltà di scimmie o il mondo dei vivi. L’altro, il diverso, il bizzarro: la poetica di Burton non è che un’elegia struggente della stranezza, condannata all’emarginazione, ma allo stesso tempo via di fuga dalla gabbia della mediocrità del reale e dell’uomo comune. La visione della realtà è sovvertita: il mondo reale è tetro, statico, incastrato in una fissità che sembra morte, e ad esso si contrappone quello immaginato che è multiforme, colorato, allegro, svincolato dal conformismo dell’ordinario e delle regole dell’apparenza²⁷”.

2.2. Edward mani di forbice: mani taglienti e “cuore di biscotto”

*“Il principe della notte e della neve, forbici al posto delle mani, immortale come il sentimento di esclusione che rappresenta, vivrà per sempre nel suo mondo di solitudine, nel castello stregato che ciascuno immagina fuori dalla finestra.”²⁸, scrive Simone Spoladori in un libro dal titolo *Tim Burton – Il paese gotico delle meraviglie*.*

Burton racconta di aver provato una profonda familiarità, durante la propria adolescenza, con la sensazione di non essere capace di comunicare e di essere percepiti esteriormente in maniera erronea: sensazione che verrà poi tradotta nell’immagine di un ragazzo con folti capelli neri e delle forbici al posto delle mani.

Edward non è altro che l’ennesima rivisitazione della creatura di Frankenstein: un robot apriscatole dotato di forbici al posto delle mani, inserito all’interno di una

²⁷ Sbarbati C. (2017) *I mostri di Tim Burton*. <https://issuu.com/chiarasbarbati/docs/selection> (pag. 2)

²⁸ Spoladori S. (2010) *Tim Burton – Il paese gotico delle meraviglie*. Recco (GE), Le Mani.

bizzarra catena di montaggio che produce biscotti, finchè un giorno il suo inventore non gli accosta un biscotto a forma di cuore dove dovrebbe essere collocato il cuore umano, e concepisce l'idea di donare un'anima ad uno dei suoi automi.

“Non è un caso che Burton abbia scelto la via del fantastico-realistico. Dietro il conformismo delle villette a schiera, con i giardinetti ben curati e le palizzate bianche, si nascondono la superficialità, l'ansia di normalità, il desiderio di omologazione e il sospetto per il diverso, ma anche l'orrore e la violenza. Non è un caso neanche il fatto che la scenografia rimandi agli anni del maccartismo (anni '50 e '60), della caccia alle streghe e della guerra fredda. L'impianto scenografico di *Edward mani di forbice* è stabilito in uno strambo quartiere dall'aspetto assurdamente asettico alla periferia di Tampa, in Florida, dove Bo Welch ha ridipinto le casette tutte uguali del complesso residenziale con soffici colori pastello, garantendo un'immediata patina di conformismo e di cattivo gusto, e contribuendo a creare un'atmosfera irreale e fiabesca. Il castello gotico e tenebroso situato su un'altura nel quale Edward conduce la sua esistenza solitaria prima di essere trovato da Peg, contrasta con le colorate abitazioni sottostanti, e infatti nel film l'accentuazione dei contrasti cromatici è abilmente utilizzata per sottolineare, sul piano visivo, la difficoltà di integrazione di chi differisce dalla norma. Ci troviamo in una tipografia dell'immaginario in cui un luogo che sembra uscito da una favola mostra una frontiera comune con la realtà. L'assenza di colori ancora una volta è associata alla rappresentazione di un personaggio dalla profonda interiorità, mentre i colori del borgo, gli abiti variopinti e gli arredamenti orribilmente vistosi degli interni indicano un'indicazione all'esteriorità vuota e superficiale²⁹”.

Quando Peg decide di portare Edward a casa sua, gli dà immediatamente dei vestiti e cerca di coprirgli le cicatrici che ha sul volto, in modo da renderlo, per quanto possibile, normale, perché “nel suo mondo, solo conformandosi ci si può integrare, ed essere integrati è la cosa più importante”. Ma Edward è un *freak*, e diventa immediatamente oggetto di curiosità da parte di una comunità di pettegole sempre in cerca di notizie accattivanti, oggetto di desiderio per la ninfomane del quartiere, o addirittura demonio per una fanatica religiosa.

²⁹ Sbarbati C. (2017) *I mostri di Tim Burton*. <https://issuu.com/chiarasbarbati/docs/selection> (pag. 59)

Chiuso ed introverso, emblema dell'adolescente sensibile, Edward è un artista geniale, e questo suo talento lo porta prima ad essere momentaneamente accettato dalla comunità, e poi ad essere invitato come ospite ad un talk show televisivo. Questo è un momento cruciale per la storia: durante la messa in onda dello show, una spettatrice si offre di mettere in contatto Edward con un medico in grado di dargli un aspetto normale. È il fulcro della riflessione di Burton sulla diversità: egli suggerisce che, “nonostante le sue doti creative e l'immagine accuratamente elaborata che lo rende un individuo fuori dal comune, il regista, come le sue creature, preferirebbe essere più simile all'ideale irraggiungibile del ‘come chiunque altro’, e che questo desiderio è la fonte della malinconia che pervade le sue prime opere³⁰”.

Quando la cheerleader Kim finalmente scopre di essere innamorata di lui, il “lato *freak*” di Edward prende il sopravvento, la deformità diventa un ostacolo che impedisce il contatto, Edward arriva persino a sottrarsi all'abbraccio dell'amata, terrorizzato da ciò che il proprio tocco potrebbe provocare. Kim però non si lascia intimorire, e lo abbraccia delicatamente. Alla fine, inseguito da una folla inferocita alla *Frankenstein* maniera, Edward torna a nascondersi nel suo castello, dove uccide il bullo del liceo, Jim, con le sue lame. Per proteggerlo, Kim è costretta a fingere la morte di Edward, che sarà condannato a passare il resto dei suoi giorni isolato nel suo castello.

Ciò che rende *Edward mani di forbice* un esempio unico (nel suo genere) tra i cosiddetti “*monster movies*” non è ciò che accade, ma ciò che *non* accade nel momento in cui questo bizzarro personaggio si ritrova a vivere in mezzo a persone ordinarie.

Il film rigetta ogni canone che caratterizzi il “grottesco”.

Ciò che colpisce maggiormente non è la sensazione di inquietudine che il personaggio dall'aspetto spaventoso trasmette, ma la reazione apparentemente normale e accomodante che gli abitanti della cittadina hanno nei suoi confronti (alla vista di un uomo pallido, con un paio di forbici al posto delle mani e il volto coperto di cicatrici).

³⁰ Sbarbati C. (2017) *I mostri di Tim Burton*. <https://issuu.com/chiarasbarbati/docs/selection> (pag. 61)

Edward viene invitato alle grigliate della famiglia di Peg e alle partite a carte degli uomini, viene presentato agli amici, scherza con loro, e, presto, le sue stranezze vengono, in un certo senso, abbracciate. Il suo aspetto scioccante viene visto semplicemente come un difetto innocuo, al punto da risultare quasi comico.

La pellicola mostra l'archetipo dell'eroe "grottesco", che entra in relazione e addirittura stringe amicizia con persone comuni: lo vediamo integrarsi all'interno della società ed essere accolto a braccia aperte. Si tratta dell'esatto opposto rispetto ai film sui mostri che l'hanno preceduto, ed è ciò che rende il suo improvviso rifiuto tanto straziante.

Quando i cittadini apprendono la notizia dell'apparente morte di Edward, non celebrano il fatto che la minaccia che incombeva sulla loro comunità sia stata annientata, ma sono sorpresi e scioccati, e tornano lentamente alle loro case nel cuore della notte. Il fatto che questa scena sia preceduta da oltre un'ora in cui Edward viene trattato come un concittadino, un amico, un figlio, rende la fine di Edward ancora più tragica. Si tratta di un *monster movie* che non tratta solo di discriminazione, ma di tradimento.

Edward mani di forbice fu un responso ai classici che lo avevano preceduto. Ha ridefinito il termine *monster movie*, e racconti popolari sul grottesco. È stato il primo film ad avere un "mostro" che non fosse definito dall'essere un reietto o una minaccia, un "mostro" caratterizzato semplicemente dal suo status di emarginato, e che abbia una relazione unidimensionale con ogni singolo personaggio della pellicola. Siamo curiosi di vederlo interagire con i cittadini, sia in momenti in cui è innegabilmente un pesce fuor d'acqua, sia in momenti toccanti in cui traspare una reale e fragile umanità.

Edward dalle mani di forbice è il mostro più umano che sia mai stato creato: non viene temuto, ma viene accolto, il che ci permette di conoscerlo a fondo, e di "tifare" per lui quasi fosse un eroe.

Capitolo 3

La società tra mostruosità e deformità in Guillermo del Toro

“Un regista visionario è colui che ricorre ai sogni, agli incubi, alle emozioni³¹.”

Quando si parla di mostri, è praticamente impossibile non pensare al re del *monster movie*. Si tratta ovviamente di Guillermo del Toro, il visionario regista messicano che negli ultimi anni è stato capace di rivoluzionare interamente il genere horror, tanto da essere soprannominato “the Master of monsters”, ovvero “il Maestro dei mostri”.

“Con il termine ‘visionario’ generalmente si fa riferimento, per quanto concerne l’aspetto della critica cinematografica, a tutto ciò che riguarda la capacità di un regista di creare situazioni e immagini fantastiche, irreali e dal forte impatto visivo. Elementi talvolta personali e legati all’autore, traslati successivamente in un impianto visivo dal notevole impatto³²”.

I lavori di del Toro sono caratterizzati da uno stretto legame con le fiabe e i racconti dell’orrore, ma soprattutto con la volontà di infondere nelle proprie opere una bellezza estetica o poetica.

Del Toro è sempre stato affascinato dai mostri, fin dall’infanzia, tanto da considerarli “simboli di grande potere”. La sua poetica oscura, eclettica e sognante rappresenta il marchio di fabbrica delle sue opere.

“Nelle favole,” dice il regista “i mostri esistono per essere la manifestazione di qualcosa che noi tutti abbiamo bisogno di comprendere, non solo un problema che dobbiamo risolvere, ma, più o meno come gli angeli rappresentano il lato bello, puro ed eterno dello spirito umano, i mostri devono rappresentare un lato più tangibile, più mortale, dell’essere umani: l’invecchiamento, la decadenza,

³¹ Sica D. (20 Febbraio 2018) *La forma del cinema di Guillermo del Toro tra storia, poesia e deformità*.
https://movieplayer.it/articoli/la-forma-del-cinema-di-guillermo-del-toro-tra-storia-poesia-e-deformit_18629/

³² Sica D. (20 Febbraio 2018) *La forma del cinema di Guillermo del Toro tra storia, poesia e deformità*.
https://movieplayer.it/articoli/la-forma-del-cinema-di-guillermo-del-toro-tra-storia-poesia-e-deformit_18629/

l'oscurità e così via. E, personalmente, credo che in origine, quando eravamo cavernicoli e sedevamo attorno al fuoco, avevamo bisogno di spiegare l'origine del Sole e la morte della Luna e le fasi lunari e la pioggia e il tuono. Così, abbiamo inventato creature che davano un senso al mondo: un serpente che inghiottiva il Sole, una creatura che mangiava la Luna, un uomo che viveva nella Luna, cose di questo genere. E, nel momento in cui siamo diventati sempre più sofisticati e abbiamo creato una sorta di struttura sociale, gli enigmi reali hanno iniziato a non sussistere all'esterno. Era possibile spiegare la pioggia e il tuono utilizzando la logica. Ma gli enigmi reali divennero sociali. Tutti quegli impulsi che eravamo soliti reprimere: il cannibalismo, l'omicidio, necessitavano di una spiegazione. Il bisogno di cacciare, il bisogno di uccidere, queste cose allora vennero personificate sotto forma di mostri. Lupi mannari, vampiri, orchi, e cose simili. Sento che i mostri sono qui presenti nel nostro mondo per aiutarci a comprenderlo. Sono una parte essenziale in una favola'.

I quaderni di del Toro, racconta il suo collega e amico Christopher Nolan, su cui il regista è solito annotare le idee da cui poi prenderanno forma i suoi film, sono stati addirittura paragonati al Codice da Vinci: entrambi sono rappresentazioni del processo creativo di un genio unico nel suo tempo, forse nella storia. Non c'è nessuno nel panorama cinematografico che possa essere paragonato anche solo lontanamente a lui, e infatti è fin troppo limitativo descriverlo semplicemente come un regista.

Si parla di un artista dalla visione ampia e precisa, che si trova a lavorare sulla tela più complessa e culturalmente pervasiva del nostro tempo, la cinematografia. Il potere della sua visione emerge dall'abilità che possiede di comunicare direttamente con il lato più oscuro dell'animo umano. Ha il coraggio di affrontare ciò che quotidianamente seppelliamo. Siamo tutti folli, in un modo o nell'altro, e il più sano tra noi riesce a mala pena a nascondere. Ma nei nostri incubi, ci troviamo di fronte alla realtà della nostra follia, alimentata dalle paure primordiali che solitamente non siamo neanche capaci di nominare. La terra su cui abbiamo il terrore di mettere piede è il parco giochi di Guillermo.

Con la sua allegria demoniaca, macabra e grottesca, il regista rivela ciò che noi evitiamo. È la nostra guida attraverso il labirinto dei nostri incubi.

L'arte di del Toro confronta con audacia la vita in tutta la sua bellezza e in tutto il suo orrore. Guarda il mondo con la meraviglia e l'intenso terrore di un bambino. Nei film di del Toro, i mostri sono inequivocabilmente rappresentati come personaggi o come elementi fondamentali per la narrazione: queste creature permettono alla fantasia di far parte della categoria della finzione. Il mostro ha sia un significato artistico che un significato culturale.

Prendendo in esame alcune opere di del Toro, come ad esempio *Cronos* (1993), *Mimic* (1997) e *The Devil's Backbone* (2001), è evidente come, invece di rappresentare la mostruosità come una minaccia sconosciuta, le creature che compaiono nei primi film del regista messicano siano legate alla dimensione familiare, professionale o interpersonale dei personaggi umani: i mostri sono familiari.

Al di là dell'impronta horror/fantastica dei lavori di del Toro, si è comunque in grado di scorgere una profonda aderenza alla realtà. Il suo cinema fa uso di tre elementi fondamentali, capaci di modellarne la forma in modo da influenzarne inevitabilmente il contenuto: la storia, la poesia e la deformità.

3.1. Amare il diverso è possibile

La sfida maggiore, per del Toro, sta nel trovare il bello all'interno di situazioni che normalmente evocherebbero terrore. Nella sua ultima opera, *La forma dell'acqua*, il regista ha dovuto creare una creatura orrenda, che gli spettatori avrebbero voluto conoscere e, eventualmente, imparare ad amare. Il protagonista del film, la cosiddetta "creatura", è un uomo ambizioso; sensuale e dalle spalle larghe, dagli occhi penetranti. "L'idea non era solo quella di renderlo sensuale, ma perfetto" racconta del Toro. "Volevamo che somigliasse al *David* di Michelangelo. Volevamo che avesse l'aspetto di un nuotatore perfetto. Non è un mostro esistente solo come animale; lui esiste come un dio primitivo dell'acqua³³".

³³ Gregory C. (6 febbraio 2018) *Shape of Water: del Toro says Oscar favourite 'came from childhood dream'*. <https://news.sky.com/story/shape-of-water-del-toro-says-oscar-favourite-came-from-childhood-dream-11238899>

Del Toro voleva creare un esempio differente di *monster movie*, un film in cui il mostro non perde tutto alla fine. “Volevo, per una volta nella storia del cinema, che King Kong riuscisse ad ottenere Fay Wray, o che il mostro della Laguna Nera vivesse per sempre felice e contento con la donna che amava”, dice il regista.

“Un’idea particolarmente importante, per me, è quella secondo cui l’ideologia ci separa tutti gli uni dagli altri, sempre di più, nei luoghi più intimi. Ci viene continuamente detto che dovremmo temere l’altro. Ciò che ho cercato di dire con questo film è: siamo capaci di accogliere l’altro? È durante la giovinezza che disegniamo linee nella sabbia, e man mano che invecchiamo, tutto ciò che vogliamo è cancellarle. Ci rendiamo conto che siamo solo noi. In realtà, non c’è nessun altro. Ho sempre creduto che, creando idee e immagini, fosse possibile prendere ciò che è puro frutto dell’immaginazione e renderlo reale³⁴”.

La forma dell’acqua (2017) è un’insolita storia d’amore tra una donna muta e un mostro marino.

La protagonista, Elisa, sviluppa una sorta di attrazione nei confronti di una creatura rinchiusa in un laboratorio, nel quale lei lavora come donna delle pulizie. Si tratta di una donna ignorata e sminuita dai propri superiori.

La creatura è, così come Elisa, muta. La donna è affascinata da questo particolare e si affeziona al mostro nonostante il suo aspetto, si avvicina a lui e, gradualmente, se ne innamora. “Lui mi vede per ciò che sono.” dirà la donna.

Questa romantica relazione umano-creatura va oltre la favola de *La bella e la bestia*: la creatura resta fedele alla propria natura e non prende, alla fine, la forma di un essere umano, e tantomeno adotta abitudini umane. “Il mito di una relazione umano-creatura è molto antico e si ritrova in numerose culture” dice del Toro.

“Che sia Zeus ad assumere un’altra forma nella mitologia greca, o qualunque dio muta-forma nella mitologia asiatica, ogni civiltà possiede questa storia³⁵.”

³⁴ Applebaum S. (29 gennaio 2018) *Guillermo del Toro on the deeper meaning in ‘The shape of Water’*.
<https://www.thenational.ae/arts-culture/film/guillermo-del-toro-on-the-deeper-meaning-in-the-shape-of-water-1.699621>

³⁵ Lui J. (1 febbraio 2018) *The Shape Of Water is a woman-monster myth, says director Guillermo del Toro*.
<https://www.straitstimes.com/lifestyle/entertainment/the-shape-of-water-is-a-woman-monster-myth-says-director-guillermo-del-toro>

“Voglio mostrare che l’amore è fluido, come l’acqua,” aggiunge il regista “e che può assumere qualsiasi forma³⁶”.

Com’è stato già detto in precedenza, i mostri per del Toro non sono mai i cattivi della storia, ma sono piuttosto degli eroi incompresi. Per lui il Mostro della Laguna Nera è una figura mal interpretata, incredibilmente romantica.

Dal momento esatto in cui si incontrano, Elisa è in grado di instaurare un legame empatico con la creatura. La donna riesce a vedere l’umanità che condividono, o ciò che più vi si avvicina; riconosce in un altro essere vivente il diritto alla vita e alla libertà. La compassione di Elisa è il suo superpotere: lei sente più di quanto una persona con una voce potrebbe anche solo sperare di comprendere. Si tratta, secondo del Toro, della più grande forma d’amore: è più profondo di una semplice emozione, va oltre la forma fisica, oltre il linguaggio; si tratta di empatia nei confronti di coloro con cui condividiamo il pianeta. Senza empatia, l’amore non esisterebbe.

“Le favole sono nate in un’epoca problematica, in tempi complicati, quando la speranza era ormai andata perduta. Ho creato *La forma dell’acqua* come antidoto al cinismo. In quanto credo fermamente che, quando parliamo d’amore, quando crediamo nell’amore, lo facciamo senza speranze. Abbiamo paura di apparire ingenui. Ma l’amore è reale, assolutamente reale, e, come l’acqua, è la più delicata e allo stesso tempo la più potente forza dell’universo. È libera e informe finché non la si versa in un recipiente. I nostri occhi sono ciechi. Ma la nostra anima non lo è. Questa riconosce l’amore in qualunque forma le si presenti³⁷”.

3.2. Mostri come simboli

“Secondo me, la politica e la religione, la politica organizzata e la religione organizzata, sono favole molto più giuste delle favole popolari. Sono pura

³⁶ Lui J. (1 febbraio 2018) *The Shape Of Water is a woman-monster myth, says director Guillermo del Toro.* <https://www.straitstimes.com/lifestyle/entertainment/the-shape-of-water-is-a-woman-monster-myth-says-director-guillermo-del-toro>

³⁷ Long B. (5 febbraio 2018) *THE SHAPE OF WATER: Love as Vast as the Ocean.* <https://comicsverse.com/the-shape-of-water-love-empathy/>

fantasia. Io non credo che la religione ci renda differenti, credo che i concetti spirituali ci rendano tutti eguali, non diversi³⁸”.

Riferendosi a *La forma dell'acqua*, del Toro afferma “Il mio film è completamente rilevante per il presente.” Il presente a cui si riferisce è quello della presidenza Trump e dei cadaveri accatastati in Messico. “I miei film ritraggono i mostri come simboli,” spiega del Toro, “ma i veri mostri dei miei film sono gli umani. Non voglio che gli spettatori urlino o saltino dalle sedie.”

Del Toro parla di come sia combattere contro i “veri mostri” in Messico, più nello specifico con quelli che rapirono suo padre nel 1998. Il rapimento forzò del Toro a lasciare il Messico, e Hollywood lo convinse a trasferirvisi e restarci.

Ma il regista rimane fortemente legato, principalmente dal punto di vista emotivo, al Messico e alla politica del suo Paese natale. “Deve verificarsi un cambiamento per noi,” afferma del Toro. “I media, i cittadini, noi siamo i fattori più potenti del cambiamento”.

Nei film di del Toro, i mostri soffrono la mostruosità degli umani. “I veri mostri sono gli uomini ossessionati dalla perfezione, che non tollerano difetti, diversità. È ciò che mi spaventa di più, nella vita reale, e volevo affrontare questa mostruosità, anche dal punto di vista politico³⁹”.

Del Toro spiega in oltre la ragione per cui ha scelto di ambientare il film nell’America degli anni ’60. “Nel 1962 l’America era protesa verso il futuro perfetto: corsa spaziale, macchine lunghe, cucine belle, donne eleganti. Chi oggi dice di voler fare l’America di nuovo grande guarda a questa America. Ma il 1962 è stato l’anno in cui hanno sparato a Kennedy, c’è stata l’escalation della guerra in Vietnam e l’arrivo della disillusione. Quell’America aveva problemi con l’identità sessuale, era razzista e classista. I pregiudizi di allora sono ancora qui: i messicani rubano il lavoro, non servono bagni per i transgender, i neri sono criminali. Tutte idee sbagliate che sono fonti di odio⁴⁰”.

³⁸ Guillermo del Toro, Pan’s Labyrinth Director’s Commentary

³⁹ Finos A. (1 settembre 2017) *La Creatura di Guillermo del Toro, un inno alla diversità: “Il mio mostro cerca solo amore”*. La Repubblica

http://www.repubblica.it/speciali/cinema/veneziana/edizione2017/2017/09/01/news/la_creatura_di_guillermo_del_toro_un_inno_alla_diversita_il_mio_mostro_cerca_solo_amore_-174373673/

⁴⁰ Finos A. (1 settembre 2017) *La Creatura di Guillermo del Toro, un inno alla diversità: “Il mio mostro cerca solo amore”*. La Repubblica

Per quanto riguarda invece la propria posizione nei confronti di Donald Trump, il regista dice "Trump non è la malattia ma il sintomo. Noi ci allarmiamo quando scopriamo il tumore, in realtà siamo ammalati di cancro da tanto tempo. I repubblicani non hanno smesso un giorno di attaccare il governo Obama e, se guardi al '62, capisci che l'odio arriva da lontano. Quello che è orribile è il fatto che oggi certi discorsi sull'odio possano essere fatti pubblicamente e senza vergogna⁴¹".

Già nel 2004, anno in cui uscì *Hellboy*, del Toro colse l'occasione per manifestare il proprio disappunto nei confronti del Governo americano. Il film ha come protagonista l'omonimo personaggio di Hellboy, un ibrido tra un uomo e un demone, evocato sulla Terra dall'Inferno da un nazista maestro dell'occulto. Hellboy lavora per il B.P.R.D., un'organizzazione non governativa a livello internazionale, e per se stesso, contro svariate forze oscure, quali nazisti e streghe. Hellboy viene forzato dall'esercito e dagli ufficiali del governo in carica a ricoprire uno specifico ruolo. Dal momento che Hellboy è considerato prezioso e viene messo a lavorare dal Governo, in modo da portare avanti le sue politiche e la sua ideologia, viene tenuto in vita e utilizzato per fermare i mostri, che sono stati identificati come minacce da un'agenzia governativa. Il prominente ruolo del Governo nella storia fornisce a del Toro il contesto su cui fonda la propria critica della lealtà e della perdita di individualità richieste dalle agenzie, e sottolinea i limiti imposti sulle libertà personali dalle autorità nazionali. Il tema dell'appropriazione americana e delle ansie che circondano l'identità personale continua in *Hellboy II: The Golden Army*. Alla fine del sequel, Hellboy abbandona la propria "casa" e lascia le sue responsabilità al B.P.R.D., con lo scopo di costruirsi una vita. In questa dichiarazione di autonomia, le sue azioni sono una deliberata via di fuga dall'agenzia governativa, afferma la sua identità e individualità e si ribella contro le strutture rigide che hanno stravolto la sua vita. L'influenza del tempo in cui Hellboy lavora nel B.P.R.D. diventa apparente, e le sue azioni, allontanandolo dall'agenzia governativa, sono cariche di ideologie

http://www.repubblica.it/speciali/cinema/veneziana/edizione2017/2017/09/01/news/la_creatura_di_guillermo_del_toro_un_inno_alla_diversita_il_mio_mostro_cerca_solo_amore_-174373673/

⁴¹ Finos A. (1 settembre 2017) *La Creatura di Guillermo del Toro, un inno alla diversità: "Il mio mostro cerca solo amore"*. La Repubblica

http://www.repubblica.it/speciali/cinema/veneziana/edizione2017/2017/09/01/news/la_creatura_di_guillermo_del_toro_un_inno_alla_diversita_il_mio_mostro_cerca_solo_amore_-174373673/

nazionaliste. Sebbene sia nato al di fuori del contesto di nazione terrestre, le preoccupazioni e i valori degli Stati Uniti danno forma a questo personaggio: in questo caso, discorsi sulla nazione influenzano direttamente l'identità di Hellboy.

Esiste una gran varietà di mostri e le loro personalità, come accade con le persone, possono avere svariate sfaccettature. La creatura de *La forma dell'acqua* ad esempio, per la prima metà del film, è indefinita, e gli spettatori sono liberi di immaginarsela come più li aggrada. Nell'ultimo terzo diventa pienamente se stesso. “Quando il Messico fu conquistato,” racconta del Toro, “si verificò un fenomeno detto sincretismo, in cui la religione Cattolica dei conquistatori si fuse con la religione antica. Nel mio caso, questo accadde con il Cattolicesimo e con i mostri. Si fusero. Quando ero bambino, fui redento da queste figure. Là dove gli altri vedevano l'orrore, io vedevo la bellezza. E dove gli altri vedevano la normalità, io vedevo l'orrore. Alla fine ho realizzato che i veri mostri risiedono nel cuore umano, non nell'aspetto fisico⁴²”.

3.3. Favole come specchio della realtà storica

“Una fiaba è tipicamente tratta delle esperienze di un giovane protagonista impegnato in un viaggio, o in una serie di compiti e prove, resi necessari da un improvviso cambiamento dello status del protagonista: la morte di un genitore, o la perdita di un oggetto magico. Questo viaggio, o la serie di prove, ha luogo in un ambiente immaginario, abitato da essere strani e creature fantastiche, alcune delle quali si dimostrano utili, e altre diventano minacce pericolose⁴³”. (Andrew Teverson)

Il labirinto del fauno (2006), forse il lavoro più conosciuto di del Toro a livello internazionale, mette in scena il punto di vista di una bambina dotata di una fervida immaginazione, intrappolata in un'epoca segnata dalla guerra (il film è ambientato ai tempi della Guerra Civile spagnola). Questa volta, però, invece di rivisitare il genere horror, del Toro si è basato sulla tradizione fantastica per

⁴² Adish C. (12 febbraio 2018). *Guillermo del Toro on “The shape of water”, the Beauty of Monsters, and Connecting with “Lady Bird”*. <http://collider.com/guillermo-del-toro-the-shape-of-water-interview/>

⁴³ Teverson A. (2013) *Fairy Tale*.

ambientare la storia di Ofelia, una bambina costretta ad abitare in un centro militare rurale a seguito della Guerra Civile spagnola, che incontra creature magiche in mezzo al caos e alla brutalità della guerra e del fascismo.

Attraverso l'utilizzo di mostri appartenenti alle favole e alla tradizione, gli elementi fantastici possono essere letti in relazione diretta con le realtà storiche e politiche del film, ma possono anche estendersi a contesti più attuali e contemporanei. L'utilizzo delle favole permette a del Toro di navigare nel conflitto storico di cui tratta il film, evocando allo stesso tempo le paure e le preoccupazioni di svariati contesti culturali.

Del Toro è capace di combinare le atroci realtà della guerra e i mostri dell'immaginazione umana attraverso l'uso delle convenzioni fiabesche. Ne *Il labirinto del fauno*, il viaggio e i compiti tipici delle trame delle favole sono intrecciati con l'ambientazione storica del film. Le tradizioni narrative della favola non limitano lo scopo storico e politico della pellicola, ma enfatizzano la crudeltà e l'intolleranza del regima fascista.

Ma i mostri immaginari di Ofelia non sono solo i mostri del film. Nel momento in cui Ofelia si ritrova a dover affrontare gli orrori della storia, i mostri della sua infanzia svaniscono. Viene lasciata sola con un mondo reale popolato da mostri, un mostro della storia: il suo patrigno, il Capitano Vidal. La connessione tra i mostri delle favole e Vidal come "mostro umano" diventa sempre più accurata durante tutto lo sviluppo della storia. Ofelia viene inizialmente interpellata dal Fauno e in seguito da Vidal, entrambi pretendono che la bambina gli consegni il fratello. Quando Ofelia si rifiuta di cederglielo, il Capitano Vidal entra nel labirinto e, per la prima volta nella pellicola, un altro personaggio umano condivide la scena con un mostro. Quando la sequenza viene tagliata dal punto di vista di Vidal, nel momento in cui entra nel labirinto, non ci sono mostri; Ofelia viene mostrata sola. Dal momento che la fiaba e la realtà vengono tenute fisicamente separate, l'intrusione di Vidal nel mondo delle favole crea una deliberata connessione tra Vidal e i mostri immaginati da Ofelia. Nonostante Vidal sia umano, questo è in grado di occupare lo stesso spazio che occupano i mostri immaginari di Ofelia. Così come il Fauno, il rospo gigante, o l'Uomo Pallido, Vidal è mostruoso; l'aver posizionato Vidal e il Fauno all'interno della

stessa cornice rivela come i mostri esistano tanto nella realtà quanto in mondi di fantasia.

I mostri, nell'arte, nel cinema e in letteratura, sono influenzati da culture diverse e dalle tradizioni da cui derivano, ma sono anche il riflesso delle preoccupazioni e dei problemi della società contemporanea.

“I mostri non sono mai tanto idiosincratici quanto sembrano.” Sostiene Jeffrey Jerome Cohen. “Vengono estrapolati da un vocabolario condiviso, anche se l'espressione di questo lessico viene influenzata dall'ubicazione in cui viene sentita la presenza del mostro. Al mostro appartiene un corpo tanto particolare quanto “*trans-historical*”. Il mostro giunge nel presente desideroso di impartire un'antica storia, una narrativa dal passato⁴⁴”.

In del Toro, creature come il gigantesco rospo e l'Uomo Pallido rappresentano un sistema di potere viscido e indifferente; in entrambi i casi, i mostri di Ofelia distruggono il mondo che li circonda, come il regime fascista in Spagna.

I mostri di del Toro esistono nella fantasia e nella storia e permettono alle creature di funzionare nel contesto storico del film esprimendo allo stesso tempo preoccupazioni contemporanee sotto forma di fiaba. La figura dell'Uomo Pallido è stata largamente studiata nella filmografia di del Toro, un'immagine che fa riferimenti chiari e diretti alla Guerra Civile spagnola. L'Uomo Pallido è un mostro dal significato particolarmente potente, sia psicologicamente che storicamente, in modo particolare se considerata l'ubicazione del “covo” di questo personaggio: il mostro vive in casa di Ofelia, ovvero proprio sotto la superficie della Spagna, 1944. Il mostro vive in una stanza al di là delle mura della camera di Ofelia; per raggiungerlo, la bambina ha semplicemente bisogno di disegnare una porta sul muro con un gessetto magico che le ha fornito il Fauno. Ofelia non ha nemmeno bisogno di lasciare la propria casa per incontrare questo mostro. Per la bambina, il mostro del mondo reale è niente meno che il Capitano Vidal, il suo patrigno fascista. L'Uomo Pallido è situato direttamente nelle circostanze storiche della Guerra Civile spagnola e dell'Olocausto, ma i mostri peggiori possono essere vicini, ma a noi sconosciuti, personalmente o culturalmente.

⁴⁴ Cohen J.J. “*Postscript*” (451)

Conclusion

In conclusione, è possibile dire che ciascun film rappresenta una fonte quasi inesauribile di interpretazioni e di ricostruzioni di vissuti. Le ripercussioni emotive suscitate dalla visione di una pellicola sono però strettamente legate al contesto, ovvero a come, quando, perché e con chi si vede un film. Tutti i temi che si possono affrontare con il cinema sono importanti e richiedono una certa attenzione, ma quello della disabilità richiede anche cautela. “Per essere formativo, un film deve essere provocatorio, altrimenti è puro spettacolo, e in quel caso voler riflettere su quanto narrato rischia di essere inutile e pretestuoso. Però le provocazioni che possono venire dalla rappresentazione della disabilità possono toccare corde in forma del tutto inaspettata e suscitare nelle persone reazioni anche di rifiuto⁴⁵”.

Al giorno d’oggi, è difficile dire che il cinema si ritrovi di fronte ad un concetto che sia impossibile rappresentare, di argomenti tabù ormai ne esistono ben pochi, e gli spettatori si sono abituati ad assistere a scene cruente e psicologicamente perturbanti. Ma ciò non toglie che l’eventuale incapacità di sostenere lo sguardo di fronte ad una malformazione fisica particolarmente accentuata siano la conferma che eventuali forme di discriminazione ed emarginazione persistano all’interno della società.

L’elaborato dimostra come, attraverso il cinema, queste manifestazioni di intolleranza vengano svelate, accentuate, divulgate e, in alcuni casi, persino smentite.

Il diverso è ciò che ci spaventa, ciò che mina alla base dell’ordine sociale, ciò che è sovversivo e incontrollabile, ma è anche sinonimo di varietà, di novità, e alcuni registi, soprattutto all’interno del panorama cinematografico contemporaneo, ci mostrano come sia possibile, e a tratti addirittura semplice, accettarlo e persino arrivare ad amarlo (come dimostra Guillermo del Toro con il suo *La forma dell’acqua*), ad accettarlo e a idolatrarlo (come accade in *Wander*).

Ma ciò che è mostruoso può esserlo anche in senso metaforico: i primi lavori di del Toro dimostrano come, di fronte alla crudeltà degli uomini, l’aspetto

⁴⁵ Agosti A. (2004), *Il cinema per la formazione: Argomentazioni pedagogiche e indicazioni didattiche*. Milano: Franco Angeli

sgradevole di un cosiddetto “mostro” non sia nulla. È l’animo umano ad essere mostruoso, la mostruosità non risiede nell’aspetto fisico, ma piuttosto nelle intenzioni.

Tim Burton mostra come, in alcuni casi, la società non sia pronta ad aprirsi verso l’ “altro”, finendo per rinnegare ed espellere dal proprio ambiente chiunque sia diverso da sé, come accade in *Edward mani di forbice*.

L’unica cosa certa è che, nel corso degli anni, l’approccio alla diversità è cambiato radicalmente: mentre fino alla seconda metà del secolo scorso la deformità veniva vista come qualcosa di repellente, e veniva di conseguenza evitata, rinnegata e ghettizzata, negli ultimi anni si è verificato un aumento della tolleranza nei confronti del diverso. La diversità, in tutti i sensi, viene vista come un pregio, e coloro che osano mostrare i propri difetti alla luce del sole vengono visti come degli eroi, veri e propri esempi di coraggio, idea che il cinema dei nostri giorni, mediante il proprio potere comunicativo, tenta di evidenziare, diffondere e radicare nelle menti degli spettatori. Diverso non è sempre sinonimo di negativo, “mostro” non è necessariamente sinonimo di deforme: a volte ciò che è diverso può rivelarsi positivo, così come ciò che all’apparenza può risultare mostruoso, e ciò che appare normale, in realtà può essere terrificante.

Abstract

The thesis analyzes cinema as a “tool of communication”. This medium is capable of influencing the audience in every possible way, since it shapes the fantasies of the spectator and brings them exactly where the director wants. The director has to transport the user from his world to the one the movie creates. The aim of the thesis is to analyze the relationship between cinema and the role of the “other” within society. The other meant as different, from a physical point of view, the so called “grotesque”.

It is now clear that we are all part of a society which is dominated by the idea of physical perfection. Here comes the choice to analyze the Hollywood movie industry of the last two centuries. The USA are famous for being the nation of plastic surgery and artificial beauty, but they are also the nation of acceptance and inclusion. So, what is the approach of one of the most powerful movie industries of the world towards diversity?

Cinema, as mass medium, has the mission to share a message: some directors openly denounce the hypocrisy of the American society; others show how the “other” is never really accepted, but is discriminated and mocked; others use the image of the monster as a metaphor to describe the horrors which have affected history through the years.

The thesis analyzes the most important authors of the twentieth and of the twenty-first century, and their most successful works, in order to show what is the idea of monstrosity that the western society has created through the years.

Men have always feared and avoided those who were different from him. The cinema shows this fear with all its visionary force, and puts it under the name of “monster”. The monster, meant as something which is deformed, which turns the vision of the world upside down, which undermines the social order, is a scary creature which is able to destroy rigidity and certainties behind which men find shelter, but this monster is also capable of creating new possibilities of dialogue.

Especially within the modern mass society, which is characterized by a stereotyped normality, diversity makes people suspicious.

The cinema of the origins usually never come out of its bubble, characterized by the ghettoisation of the monster. The movies of the American social realism, on the other hand (like *The invasion of the body snatchers*, by Don Siegel), highlight the fact that that issue is not the disability itself, but men and their insecurities. The disabled man starts to get a main role in the story, he becomes a main character with a dignity and a credible psychological profile. The changes in the cultural environment contribute to the development of a new sensibility: the boundaries of normality seem to widen and, after the Sixties, new conflicts are born.

Diversity is presented in every kind of movie as a recurring theme. The reflection over the limits of normality gets also an ethic and political meaning, as we can see in *Johnny got his gun* (Dalton Trumbo, 1971), which is a statement against the war and a consideration about disabled men.

The movie industry has always explored every form of monstrosity, physical and moral, at times discovering innocence behind the most repulsive features, others revealing wickedness behind a remarkable look. The audience is called to visit an extraordinary gallery of monstrous beings, which contains really hideous creatures. Here is one of the great strenghts of cinema: being able to give voice and shape to monstrosity.

In the first chapter, the thesis focuses on two movies which perfectly show the development of the idea of diversity and the consequential approach to it.

The first movie is *The Elephant Man* (1980), by David Lynch. The film shows how the monster is not monstrous itself, but because he is described as monstrous. The reaction in front of someone who is physically different is the result of the habits imposed by the society and of the way the features of these people are classified. The main character of the movie, the so called Elephant Man, will never be accepted for who he really is, a person, but will only be seen, because of his physical appearance, as a “circus act”, and will find the peace he desires only in death.

The second movie is *Wonder* (2017), a recent creation which deals with a kid who struggles with a pathology that causes facial malformations. The kid, who was feared, avoided and repeatedly mocked by his schoolmates, in the end will not only be accepted by the others, but will also become an actual idol and a hero for the community.

This radical change of perspective was probably caused by a completely different vision of physical diversity which is a feature mostly of the last decade. During the last years, there has been the production of a huge number of movies meant to raise awareness of the openness towards the "other": emotional stories meant to boost a sort of soul-searching within the audience, in order to convince it that what is different is not necessarily wrong.

This social approach to diversity is a constant message which can be found in several movies which face the topic of diversity. Since the cinema is made of images, to tell diversity and disability means to show, without censorship or modesty, bodies and ways of living which are different from the perfect ones that we see every day on TV or in comedies. The realistic images of diversity and disability force the audience to think about the deformity of the bodies, which are the source of social life and identity. For the movie industry, to show disability, physical or mental, means to show what people wouldn't want to look at and force the spectator to face the evidence of different bodies and situations which often imply sorrow, disease, despair.

Looking among Tim Burton's numerous movies, we always run into a specific kind of character: the "different".

The influence of Burton's cinema on the contemporary culture has been so intense that the term "burtonesque" has been coined and is now used in order to point out "a precise dark and gothic connotation, and a feeling of melancholy and uneasy exclusion".

What strikes the most about his films is a continuous exaltation of a specific kind of cinematographic being which was demarcated by the sociologists as the "*freak*", meant as the sick body, deformed, far from normality and from the community. It is impossible to deny the strong autobiographic print of his cinema. Not by chance, Burton, other than a director, is often also the screenwriter of his own works and, for this same reason, his cinematic print is clear. Burton has never denied his love towards monsters. The so called *burton-characters* are the director's alter egos.

Behind their unpleasant image, Burton's creatures hide a noble, sweet and melancholic soul, which allows the spectator to come to understand them and, in certain cases, even to love them, considering them, in the end, special in their own weirdness.

On the contrary, the real monsters are the ones considered “normal”, product of a hypocritical society which is capable of creating wicked creatures, under the conformist and homologated facade of someone who is not capable of making an autonomous choice and prefers to live in a utopian society, in little neighbourhoods with pastel colored houses, just like in *Edward Scissorhands*. The “other” in Burton’s movies tries to fight and have sympathy towards the audience. It is a character with grotesque and unpleasant physical features, but inside of him there is a soul and a genuinely good and sociable nature, which is the reason why, in the end, he becomes the positive hero of the story, appreciated and understood by a few, in a continuous struggle with his own demons and his loves. Burton gives the *freak* a sensitivity and purely human feelings, it is no longer Mary Shelley’s automaton or the classic nineteenth-century “different”, but has come to a stage where Burton and the cinema in general have made it more and more like men.

Burton illustrates a fantastic and surreal world, characterized by magic, but the moods, conditions and character traits are purely related to the contemporary society, which, as the director wishes to underline, is never ready to accept at least a large part of the abnormality, although the latter is consolidated and existing in today’s world but also in the past.

The last part of the second chapter is focused on *Edward Scissorhands* .

What makes *Edward Scissorhands* a unique example among the so called “monster movies” is not what happens, but what does not happen when this bizarre character finds himself living among ordinary people. The film rejects any canon that characterizes the “grotesque”. What is most striking is not the feeling of disquiet that the scary-looking character conveys, but the seemingly normal and accommodating reaction the inhabitants of the town have towards him (at the sight of a pale man, with a pair of scissors in place of the hands and the face covered with scars).

The film shows the archetype of the "grotesque" hero, who comes into contact and even makes friends with ordinary people: we see him amalgamate within society and be welcomed with open arms. It is the exact opposite of the films about the monsters that preceded it, and that is what makes its sudden rejection so harrowing.

It is a monster movie that is not just about discrimination, but about betrayal.

Edward Scissorhands redefined the term “monster movie”, and folk tales about the grotesque. It was the first film to have a "monster" that was not defined by being an outcast or a threat, a "monster" characterized simply by its status as an outcast and having a one-dimensional relationship with every single character in the film. We are curious to see it interacting with the citizens, both in times when it is undeniably a fish out of water, and in touching moments in which transpires a real and fragile humanity.

Edward is the most human monster that has ever been created: it is not feared, but accepted, which allows us to know him thoroughly, and to "cheer" for him as if he were a hero.

The third chapter analyzes the cinema of one of the most promising directors of this century: the king of the “Master of Monsters”, the visionary mexican director, Guillermo del Toro.

Del Toro's works are characterized by a close link with fairy tales and horror stories, but above all with the desire to instill in their works an aesthetic or poetic beauty.

Del Toro has always been fascinated by monsters since childhood, so much to consider them "symbols of great power". His dark, eclectic and dreamy poetry is the trademark of his works.

The power of his vision emerges from his ability to communicate directly with the darker side of the human soul.

In del Toro's films, monsters are unequivocally represented as characters or as fundamental elements for narration: these creatures allow fantasy to be part of the category of fiction. The monster has both an artistic and a cultural meaning.

Beyond the horror / fantasy of del Toro's works, however, he is able to see a deep adherence to reality. His cinema makes use of three fundamental elements, able to shape its form in such a way as to inevitably influence its content: history, poetry and deformity.

The biggest challenge, for del Toro, lies in finding the beautiful within situations that would normally evoke terror.

In del Toro's films, monsters suffer the monstrosity of humans: the real monsters live in the human soul, not in the physical appearance.

Del Toro is capable of combining the atrocious realities of war and the monsters of human imagination through the use of fairytale conventions. In *The Labyrinth of the Faun*, for example, the journey and the typical tasks of the story lines are intertwined with the historical setting of the film. The narrative traditions of the fable do not limit the historical and political scope of the film, but emphasize the cruelty and intolerance of the fascist regime.

Monsters, in art, cinema and literature, are influenced by different cultures and traditions from which they derive, but they are also a reflection of the concerns and problems of contemporary society.

In conclusion, it is possible to say that each film represents an almost inexhaustible source of interpretations and reconstructions of experiences. The emotional repercussions aroused by the vision of a film, however, are closely linked to the context, or to how, when, why and with whom you see a film. All the issues that can be faced with cinema are important and require some attention, but that of disability also requires caution.

Nowadays, it is difficult to say that cinema is faced with a concept that is impossible to represent, of taboo subjects now there are very few, and viewers have become accustomed to watching bloody and psychologically disturbing scenes. But this does not alter the fact that the possible inability to support the gaze in the face of a particularly marked physical malformation is the confirmation that any form of discrimination and marginalization persists within society.

The paper shows how, through cinema, these manifestations of intolerance are revealed, accentuated, disseminated and, in some cases, even denied.

The difference is what scares us, what undermines the social order, what is subversive and uncontrollable, but it is also a synonymous of variety, novelty, and some directors, especially within the contemporary film scene, show us how it is possible, and at times even simple, to accept it and even to come to love it (as Guillermo del Toro demonstrates with *The Shape of Water*), to accept it and to idolize it (as happens in *Wander*).

But what is monstrous can also be metaphorically: the first works of del Toro show how, in the face of the cruelty of men, the unpleasant aspect of a so-called

"monster" is nothing. It is the human soul which is monstrous, the monstrosity does not reside in the physical aspect, but rather in the intentions.

Tim Burton shows how, sometimes, society is not ready to open up towards the "other", ending up denying and expelling from its environment anyone who is different from himself, as happens in *Edward Scissorhands*.

The only sure thing is that, over the years, the approach to diversity has changed radically: while until the second half of the last century deformity was seen as something repellent, and was consequently avoided, denied and ghettoized, in the latest years there has been an increase in tolerance towards the different.

Diversity, in every sense, is seen as a value, and those who dare to show their flaws are seen as heroes, true examples of courage, an idea that the cinema of our days, through its own communicative power, tries to highlight, spread and root in the minds of the spectators. Different is not always a synonym of negative, "monster" is not necessarily a synonym of deformity: sometimes what is different can be positive, as what apparently can be monstrous, and what appears normal, can be truly terrifying.

Bibliografia

- Agosti A. (2004), *Il cinema per la formazione: Argomentazioni pedagogiche e indicazioni didattiche*. Milano: Franco Angeli
- Baruffi C. Z. (2011), *Il cinema tra percorsi educativi e sentieri formativi*. Libreriauniversitaria.it
- De Blasio, E., Peverini, P. (2010) *Open Cinema. Scenari di visione cinematografica negli anni '10*. Roma: Ente dello Spettacolo
- De Blasio E., Viganò D. E. (2013), *I film studies*. Roma: Carrocci
- Del Toro G., Zicree M.S. (2013), *Cabinet of curiosities*. Harper Design
- Dufour E. (2011), *I mostri al cinema*. Roma: Gremese Editore
- Girlanda, ed. E. (2010), *Il precinema oltre il cinema*. Roma: Audino
- Gradogna A. (2008), *I dannati e gli eroi: il cinema di Guillermo del Toro*. Falsopiano Editore
- Lardieri L. (2008), *Tim Burton: l'evoluzione del diverso e dell'emarginato*. Roma: Sovera Multimedia
- Malavasi P. (2005), *Interpretare il testo filmico*. Milano: Vita e Pensiero
- Mc Luhan (1967), *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore
- Sbarbati C. (2017), *I mostri di Tim Burton*. <https://issuu.com/chiarasbarbati/docs/selection>
- Spoladori S. (2010), *Tim Burton – Il paese gotico delle meraviglie*. Recco (GE): Le Mani
- Weishaar S. R. (2012), *Masters of Grotesque: The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, The Coen Brothers and David Lynch*. McFarland & Company, Inc., Publishers

Sitografia

- Adish C. (12 febbraio 2018), *Guillermo del Toro on “The shape of water”, the Beauty of Monsters, and Connecting with “Lady Bird”*. <http://collider.com/guillermo-del-toro-the-shape-of-water-interview/>
- Applebaum S. (29 gennaio 2018), *Guillermo del Toro on the deeper meaning in ‘The shape of Water’*. <https://www.thenational.ae/arts-culture/film/guillermo-del-toro-on-the-deeper-meaning-in-the-shape-of-water-1.699621>
- Aronica B. *Il tema del diverso ne cinema di Tim Burton*. <http://fuorischermo.net/Burtondiverso.html>

- Degrassi E. (26 febbraio 2018), *Mostri buoni al cinema: 7 film sul diverso, da La forma dell'acqua a E.T.* <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/mostri-buoni-cinema-film-la-forma-dellacqua-et/>
- Finos A. (1 settembre 2017), *La Creatura di Guillermo del Toro, un inno alla diversità: “Il mio mostro cerca solo amore”*. La Repubblica
http://www.repubblica.it/speciali/cinema/venezia/edizione2017/2017/09/01/news/la_creatura_di_guillermo_del_toro_un_inno_alla_diversita_il_mio_mostro_cerca_solo_amore_-_174373673/
- Giani S. (28 settembre 2011), *I mostri al cinema: quando l'uomo ha paura del diverso.* <http://www.ilgiornale.it/news/i-mostri-cinema-quando-luomo-ha-paura-diverso.html>
- Gregory C. (6 febbraio 2018) *Shape of Water: del Toro says Oscar favourite 'came from childhood dream'*. <https://news.sky.com/story/shape-of-water-del-toro-says-oscar-favourite-came-from-childhood-dream-11238899>
- Long B. (5 febbraio 2018), *THE SHAPE OF WATER: Love as Vast as the Ocean.* <https://comicsverse.com/the-shape-of-water-love-empathy/>
- Lui J. (1 febbraio 2018), *The Shape Of Water is a woman-monster myth, says director Guillermo del Toro.* <https://www.straitstimes.com/lifestyle/entertainment/the-shape-of-water-is-a-woman-monster-myth-says-director-guillermo-del-toro>
- Rabbi N. (19 settembre 2013), *Il cinema e la disabilità: una metafora della condizione umana.* <http://www.bandieragialla.it/node/20373>
- Sica D. (20 febbraio 2018), *La forma del cinema di Guillermo del Toro tra storia, poesia e deformità.* https://movieplayer.it/articoli/la-forma-del-cinema-di-guillermo-del-toro-tra-storia-poesia-e-deformita_18629/
- Valva S. (6 maggio 2015), *Il cinema di Tim Burton: l'esaltazione del “diverso”*. <https://angolodelveicolo.wordpress.com/2015/05/06/il-cinema-di-tim-burton-lesaltazione-del-diverso/>

