

ROMANCING THE SHADOW

THE BATMAN (MATT REEVES, 2022) OR THE EXILE OF DARKNESS

di Lorenzo Marras

«Parla anche tu [...] però non dividere il sì dal no/dagli un senso: rendilo ombra [...] Chi dice la verità, dice le ombre».
Paul Celan¹

«La speranza non è nel riso e nella pienezza. La speranza è nelle lacrime, nel rischio e nel loro silenzio».
André Neher²

«La paura è uno strumento. Credono che mi nasconda nell'ombra. Ma io sono l'ombra».

The Batman, 2022



¹ «Sprich auch du [...] Doch scheide das Nein nicht vom Ja/ Gib deinem Spruch auch den Sinn: gib ihm den Schatten [...] Wahr spricht, wer Schatten spricht». P. Celan, *Sprich auch du* (1955), in P. Celan, *Poesie*, trad. it. G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 230. La traduzione in esergo (ed intenzionalmente a senso) è dell'autore. Bevilacqua, invece, traduce così: «Parla anche tu [...] ma non dividere il sì dal no/dà senso anche al tuo pensiero: dagli ombra [...] Dice il vero, chi parla di ombre».

² «L'espoir n'est pas dans le rire et dans la plénitude. L'espoir est dans les larmes, dans le risque et dans leur silence» in A. Neher, *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, p. 256. La traduzione è dell'autore, anche perché nell'edizione italiana del testo (A. Neher, *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, trad. it. M. Doni, Milano, Medusa, 2010, p. 220) risulta mancante la traduzione del passo «L'espoir n'est pas dans le rire et dans la plénitude».

INTRO

Batman è un'icona culturale, un personaggio complesso e un fenomeno transmediale, che ha attraversato per più di ottant'anni l'immaginario popolare americano in diverse iterazioni, ognuna delle quali ogni volta non è solo espressione della sensibilità dei diversi autori che vi hanno messo mano, ma anche – e forse soprattutto – manifestazione del proprio tempo storico, sociale e culturale.³ È impossibile, in questo contesto, tenere conto di tutte le forme dell'apparire, le sfumature e le stratificazioni simboliche che hanno contraddistinto l'immaginario e il multiverso di Batman nel corso degli anni. Batman, insomma, nella sua storia è stato diverse cose, talvolta anche completamente diverse l'una dall'altra; un personaggio "fluido", si potrebbe anche dire, e quindi rinchiuderlo in una sola figurazione probabilmente significherebbe impoverirne il mito e il fascino. Allo stesso tempo, però, ogni interprete di Batman – come spesso accade anche in ambito accademico, e quindi non solo nel mondo del fandom – porta sempre con sé la propria idea di Batman, chi sarebbe e/o dovrebbe essere, e quest'analisi non è da meno.⁴ In questo senso, quella che segue è "una" lettura del personaggio, e ovviamente non è esente da alcune lacune, incertezze ed anche da certi partiti presi. Ciononostante, è opinione di chi scrive che – come in ogni mito/*fairy tale* e in particolare come nei 1990s ha fatto anche Dennis O'Neil nella sua «Batbible» – sia possibile rintracciare attraverso le epoche, le espressioni, i mondi immaginali e i media in cui Batman è apparso, alcuni topoi, aspetti ricorrenti tanto archetipici quanto archetipali, i quali permettono di definire le principali peculiarità e strutture espressive del personaggio e del suo universo. Ed è proprio su quelli che riteniamo essere i topoi più interessanti dell'universo narrativo di Batman che vogliamo sostanziare la lettura che segue, la quale attraverso il caso specifico di questa sua ultima incarnazione, per quanto possibile e se pur attraverso rapidi cenni vorrebbe essere anche un tentativo, pur sempre provvisorio, di ripercorrere l'evoluzione storica ed estetica del Batman cinematografico. **AVVERTENZA:** pur avendo cercato di evitare **«SPOILER»** sugli eventi principali della trama, è però possibile che le argomentazioni e i riferimenti possano ugualmente rivelare alcuni dettagli.

SINOSSI

«Due anni trascorsi a pattugliare le strade nei panni di Batman (Robert Pattinson), inculcando timore nel cuore dei criminali, hanno trascinato Bruce Wayne nel profondo delle tenebre di Gotham City. Potendo contare su pochi fidati alleati – Alfred Pennyworth (**Andy Serkis**) e il tenente James Gordon (**Jeffrey Wright**) – tra la rete corrotta di funzionari e figure di alto profilo della città, il vigilante solitario si è affermato come unica incarnazione della vendetta tra i suoi concittadini. Quando un killer prende di mira l'élite di Gotham con una serie di malvagi stratagemmi, una scia di indizi criptici spinge il più grande detective del mondo a indagare nei bassifondi, incontrando personaggi come

³ Cfr. G. Weldon, *The Caped Crusade. Batman and The Rise of Nerd Culture*, New York, Simon & Schuster, 2016 (Ebook Edition).

⁴ Sulla questione di un "canone Batman" cfr. K. K. Durand, *Batman's Canon. Hybridity and the Interpretation of the Superhero*, in K. K. Durand, M. K. Leig (a cura di), *Riddle Me This, Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, Jefferson-London, McFarland & Company, pp. 81-92.

Selina Kyle / alias Catwoman (**Zoë Kravitz**), Oswald Cobblepot / alias il Pinguino (**Colin Farrell**), Carmine Falcone (**John Turturro**) e Edward Nashton / alias l'Enigmista (**Paul Dano**). Mentre le prove iniziano a condurlo più vicino alla soluzione e la portata dei piani del malfattore diventa chiara, Batman deve stringere nuove alleanze, smascherare il colpevole e rendere giustizia all'abuso di potere e alla corruzione che da tempo affliggono Gotham City».⁵

Cliccare qui per guardare il «[Trailer di «The Batman»](#)»

(RE)INTRODUCING THE BATMAN

«The Riddler: When is a man a city? When it's Batman or when it's Gotham? I'd take either answer. Batman is this city. You have to understand that».⁶

«Gotham City, though not directly based on a specific city, represents any American city. Gotham also has the malleability to represent any temporal moment so that it may reflect real-world concerns and threats. The various depictions of Gotham City throughout the Batman franchise effectively tap into present day cultural anxieties, and, through time, the franchise has notably represented particular cultural and historical moments».⁷



Le catene della colpa. Così, attraverso il titolo italiano del classico di Jacques Tourneur (*Out of The Past*, 1947), si potrebbe descrivere icasticamente l'ultima

⁵ Sinossi ufficiale [Warner Bros Pictures](#). Tutte le immagini presenti nel saggio, quando non indicato altrimenti, sono Jonathan Olley/TM & © DC Comics 2021, Warner Bros. Entertainment Inc © 2021. All Rights Reserved.

⁶ N. Gaiman, *When Is a Door: The Secret Origin of The Riddler*, in *Secret Origins Special*, DC, 1, 1989.

⁷ E. McCrystal, *Gotham City Living. Social Dynamics in The Batman Comics and Media*, London-New York, Bloomsbury, 2021, p. 1.

incarnazione cinematografica di Batman ad opera di Matt Reeves e interpretata da Robert Pattinson nel ruolo del cavaliere oscuro. E questa volta, a differenza dell'ultimo Batman,⁸ quello di Christopher Nolan, con Christian Bale come interprete principale, il Batman di Pattinson è davvero oscuro, a tratti brutale – cioè la tenebra e le ombre sono la forma del suo essere ed egli costantemente le corteggia, se ne nutre per trovare forza –, non un qualcosa che può essere messo e dismesso come se si trattasse solo di un «costume». Considerata la reputazione della [trilogia di Nolan](#) all'interno del fandom – ritenuta da molti, anche se non per chi scrive, la migliore incarnazione del personaggio –⁹, il primo

⁸ Non consideriamo, in questo contesto, il Batman di Zack Snyder interpretato da Ben Affleck (*Batman vs Superman. Dawn of Justice*, 2016 e *Zack Snyder's Justice League* 2021), e non per questioni di valore espressivo, ma perché lo consideriamo facente parte di una *continuity* diversa, cioè quella della *Justice League*. Ciò detto, al netto dei problemi e delle travagliate vicende sia dei film in quanto tali sia della scrittura del personaggio, consideriamo la versione di Snyder una interessante “interpretazione” non canonica di un Batman che ha perso la strada e si stava lentamente trasformando in uno dei “mostri” che ha sempre combattuto; un’interpretazione che deve molto alla controversa revisione di Frank Miller dei 1980s, anch’essa, però, a sua volta venendo fraintesa per alcuni aspetti. Di qui anche le controversie (che nel 1992 già bersagliarono il Batman di Tim Burton) sul cambiamento della sua attitudine verso la possibilità di “uccidere” i criminali, quando negli anni è diventato canone che Batman non solo non utilizza armi da fuoco, ma soprattutto «non uccide». Aspetto, quello di un Batman che non uccide, che è stato esplicitamente definito nella «Batbible» dei 1990s redatta da Dennis O’Neil – «group editor for the company's Batman titles» dal 1986 fino al 2000 –, documento che, sotto la sua direzione, ogni autore coinvolto nell’universo di Batman doveva tenere in considerazione.

⁹ Per quanto sarà possibile, nel corso di questa analisi cercheremo di rendere meglio il perché, a differenza dell’opinione comune, non consideriamo la trilogia di Nolan come una rappresentazione pienamente riuscita di Batman. Va da sé, però, che in questa sede è impossibile farlo senza dover scrivere un intero saggio parallelo, e quindi ci limiteremo solo ad alcune notazioni. È possibile dire che il problema è rappresentato principalmente da *Il Cavaliere oscuro* (2008) e da *Il ritorno del cavaliere oscuro* (2012), che, nel tentativo di decostruire la mitologia di Batman in chiave “dura” e “realistica” (e per chi scrive pesantemente influenzata anche dalla poetica della [serie TV «24»](#) e dalla “moralità” del suo personaggio principale, cioè Jack Bauer), lo trasformano in qualcosa di diverso dalle sue varie incarnazioni (anche da quella che forse ad uno sguardo superficiale più immediatamente accostabile, cioè la versione di Frank Miller del 1986), facendogli così perdere molti aspetti che ne hanno definito la psicologia, l’immaginario e la mitologia. In questo senso, mentre *Batman Begins* (2005), grazie anche ai numerosi riferimenti/citazioni dell’universo di Batman che vi sono disseminati, rimane ancora definibile un film di Batman, i due successivi episodi la questione si fa più complessa e sfuggente. Che non vuol dire, si faccia attenzione, che non si possa giudicarli come degli ottimi film in sé, ma appunto che per chi scrive non sono autenticamente dei film su Batman, quantomeno quello che riteniamo sia il rappresentato nella maniera più interessante. Troppo spesso, infatti, si confonde la qualità del film con la qualità della trasposizione, esattamente com’è stato per l’eccezionale Joker di Todd Phillips, che è un Joker davvero sui generis. Nei film del 2008 e del 2012 eliminare tutto ciò che di “immaginario” e “fumettistico” c’era nel personaggio e nell’immaginario di Batman, apparve come un segno di qualità e “maturità”, e questo – per la gioia dei fan – rendesse Batman degno di essere “preso sul serio”. Va da sé che non crediamo sia così, e Batman nei film di Nolan troppo spesso (ci) appare “solo” come un tizio che conduce una vita (sociale) normale, e sceglie di vestirsi da pipistrello per aiutare la polizia a combattere i criminali. In questo senso, per quanto ci riguarda, *Il Cavaliere Oscuro* è davvero un film eccellente, ma «non è» un film su Batman, esattamente come il Joker nichilista interpretato da Ledger è sì ottimo (anche se non eccezionale), ma “non è” il Joker: perché quel (sopran)nome se è sempre così drammaticamente serio e non scherza mai, ride o fa burla? “Perché Nolan non voleva fare un personaggio da fumetto” si potrebbe rispondere. Appunto, perché si potrebbe ben chiedere al Joker di Nolan, facendo il verso ad uno dei celebri slogan della colossale campagna di marketing per The Dark Knight: “Why so serious?”. Diverso, invece, il discorso su *Il ritorno del cavaliere oscuro*, perché non solo non ci è apparso come un film su Batman, ma anche a prescindere da ciò, è anche un film poco riuscito in sé, con un plot scritto davvero male (ed anche in questo caso con un Villain, Bane, che non ha nulla, davvero nulla, della controparte fumettistica, e sembra una copia del Joker di Ledger, senza il volto sfregiato e con una maschera). È anche vero, però, che lo stesso, seppur da altri punti di vista, potrebbe essere detto anche per il Batman di Tim Burton, che non sembrava particolarmente interessato ad

scoglio da superare per Reeves era quello di introdurre questa nuova versione di Batman, differenziarla dalle precedenti e sopravvivere al confronto con Nolan. Ebbene, riteniamo che ci sia pienamente riuscito, offrendo un Batman che non solo riprende, condensandolo, molto del meglio delle precedenti versioni, ma è in grado anche di aggiungere nuovi aspetti e interessanti spunti, che gli permettono, così, di contraddistinguersi rispetto a tutti gli altri. Accompagnato da una produzione di alto livello, nella quale spiccano un *visual design* e una *sensory storytelling* di pregio, *The Batman* di Reeves riesce, quindi, nell'impresa di realizzare un Batman allo stesso tempo classico e moderno, evitando gli eccessi barocchi di Burton, il sovversivo e l'isergico queer di Schumacher e il misurato, a tratti sbiadito, realismo mimetico di Nolan.¹⁰

E tra le prime cose che gli autori scelgono di fare, per noi giustamente, ci sono quella di non mostrare per l'ennesima volta, la morte dei genitori di Bruce Wayne, e quella di non incastrare il personaggio in una vera e propria *Origin story*, pur mantenendo il fatto che quello che troviamo in *The Batman* non è ancora un Batman maturo, pienamente padrone delle sue abilità e soprattutto della sua "furia" e la sua sete di vendetta, cioè non ancora del tutto capace di controllarle, per trasformarle in strumenti di autentica giustizia e, così facendo, anche di speranza. Perché, in fondo, è proprio questo l'arco trasformativo a cui è chiamato Batman nel film di Reeves: da vendetta a speranza, da vigilante ad eroe.

una adesione alle fonti e/o ad accontentare i fan (ed anzi per alcuni aspetti di *Batman Returns* del 1992 li fece addirittura infuriare). Il punto è che l'espressionismo figurativo, immaginale e derealizzante di Burton, pur per molti aspetti infedele alla lettera del/i testo/i, in qualche modo gli permetteva ugualmente di rimanere "fedele" a molta della poetica e all'estetica comics, nonché cogliere e approfondire alcuni degli aspetti del personaggio e della sua mitologia. Al contrario, così crediamo, la decostruzione iper-realistica del mito realizzata da Nolan, seppur infarcita di citazioni *ad usum* dei fan (e in particolare, come già detto, in *Batman Begins*) ci è sembrata far perdere molta della magia mitologica ed archetipale dell'immaginario di Batman, per molti versi trasformandolo per davvero in un "tizio" che ogni tanto sceglie di fare il vigilante, potendosi permettere una costosissima attrezzatura high-tech che altri non hanno la possibilità di ottenere. Esattamente come, in fondo, riconosce Batman stesso in *The Dark Knight* del 2008, quando intorno al minuto dieci e ss., uno dei "vigilanti" che volevano imitarlo gli chiese che differenza c'era tra loro e lui, per rispondere: "Io non indosso imbottiture da Hockey". Ed è così, secondo noi, che Burton, pur non essendo stato fedele alla lettera di Batman, ne è stato però fedele in molti aspetti dello "spirito", e così in più di un'occasione molto dando da pensare allo spettatore; Nolan, al contrario, pur regalando ai fan molte "citazioni" letterali, riferimenti e *easter egg*, e quindi spesso rimanendo fedele alla lettera di Batman, con gli episodi del 2008 e del 2012 sembra invece averne tradito lo spirito (del personaggio e della logica dei villain e dei comics in quanto tali), riuscendo sì ad intrattenere tantissimi spettatori, ma non dando molto da pensare, quantomeno non molto più, per l'appunto un Batman passato per il filtro di Jack Bauer di "24". Sulla figura del Joker all'interno dello *Storyworld* di Batman rimandiamo, tra gli altri, a R. M. Peaslee, R. G. Weine (a cura di), *The Joker. A Serious Study of The Clown Prince of Crime*, Jackson, University Press of Mississippi, 2015; M. Smith, "And Doesn't All the World Love a Clown?" *Finding the Joker and the Representation of His Evil*, in K. K. Durand, M. K. Leig (a cura di), *Riddle Me This, Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, pp. 187-200. Cfr. anche C. Richardson, *Batman and the Joker. Contested Sexuality in Popular Culture*, London-New York, Routledge, 2021.

¹⁰ Nick Winstead ha cercato di mostrare come la versione "macho" di Batman di Nolan, più che una risposta all'estetica derealizzante del Batman di Burton, sia stata un tentativo di *de-queering Batman*, «making him more acceptable and desired by a mainstream, mostly heterosexual audience. By emphasizing hypermasculinity, the heterosexual binary, and interjecting a plot-altering love triangle, Nolan affirms Batman as a heteronormative construct». N. Winstead, *As a Symbol I Can be Incorruptible*. *How Christopher Nolan De-Queered the Batman of Joel Schumacher*, «The Journal of Popular Culture», 48, 2015, p. 573.

Le colpe, dicevamo, quelle proprie, della propria famiglia e della propria comunità; le colpe, i peccati si potrebbe ben dire di un'intera città. Colpe che si commettono, si nascondono e che, spesso, si subiscono, finanche inconsapevolmente. Il tema portante del film è quello del rapporto tra la verità e la menzogna; o, il che dai 2010s è lo stesso, il confine, sempre più sfuggente, tra la verità e l'opinione, tra mezze verità e bugie, tra verità nascoste e verità pre-frabbricate e/o pre-mediate (*ready-made truth*). Pseudo-verità che spesso si è disposti ad accettare, perché in realtà non si vuole realmente sapere la



Batman: The Killing Joke, DC Comics, 1988. Written by Alan Moore, Artwork by Brian Bolland, John Higgins, Richard Starkings. © DC Comics.

legame con il passato, vederlo rimosso, considerarlo – come magnificamente esemplificato, e non a caso crediamo, da Joker in [*The Killing Joke* di Alan Moore e Brian Bolland \(1988\)](#) – un luogo pericoloso, preoccupante e ansioso, dal quale è sempre preferibile tenersi lontano.

In questo senso, *The Batman* come le altre incarnazioni cinematografiche di Batman vuole anche farsi espressione del proprio tempo storico, della propria contemporaneità, dei suoi lati oscuri e delle sue “patologie”, perché anche in Batman, per dirla con Benedetto Croce, la vera storia è sempre storia contemporanea, è sempre – per dirla, invece, con Gadamer – una fusione di “orizzonti”.¹¹ Il Batman di Tim Burton era ancora espressione delle paure e delle angosce dei 1970/1980s (*Alienation, Anxiety Era*, 1989-1992); quello di Joel Schumacher era anche figlio dell'ebbrezza della «fine della storia»

¹¹ B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Napoli, Bibliopolis, 2007, p. 12; H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, pp. 632-633.

post-1989 e dell'avvento delle nuove tecnologie informatiche e comunicative (*Hope & Joy, Idealism Era*, 1995-1997); il Batman di Christopher Nolan, infine, era l'incarnazione delle paure alimentate dal terrore globale post 11/9 (*Terror/Risk, Realism Era*, 2001-2015)¹². Il Batman di Reeves, invece, si fa specchio di un'epoca d'incertezza, inganni e spaesamento (databile a partire dal 2016), l'epoca, cioè, della «**post-verità**», quella dove la retorica e il sensazionalismo sono più importanti della realtà dei fatti, creano i fatti, sono i fatti, e le distinzioni tra vero e falso e tra verità ed opinione diventano una questione prettamente emozionale e soggettiva, un'opinione, mentre l'oggettività appare sempre di più irrilevante (*Post-Truth, Deceitfulness Era*, 2016-2022 and ongoing).¹³ Un'epoca, cioè, dove le tecnologie comunicative, che nei 1990s si erano fatte promessa di un nuovo illuminismo globale e partecipato, nei 2010s hanno reso la verità e la realtà qualcosa di opaco, sfuggente, ambiguo, sempre ostaggio del suo grado emotivo, e così compiersi nell'espressione ultima del postmoderno e del relativismo più radicali, e quindi nel suo contrario, quello che nega ogni valore all'oggettività dei fatti e diventa sempre di più una cassa di risonanza di pseudo-verità, mezze verità, opinioni personali (*echo-chamber*) e spesso anche d'incitamento all'odio (*hate speech*), relegando il vero a fattore di secondaria importanza e rinchiudendo, isolando, gli individui nella prigione di se stessi, piuttosto che aprirli all'incontro con l'altro o, meglio, al «rischio» dell'incontro con l'altro. Ed è così che la verità diviene qualcosa di fluido, ostaggio del potere dell'informazione, delle “news” e della loro furiosa ubiqua e pervasiva “circolazione”, soprattutto la loro capacità di sortire un effetto emotivo immediato ed irriflesso. Ma un

¹² Anche in questo caso, secondo noi si evidenziano alcune delle criticità della scelta di Nolan di riscrivere Batman in chiave realistica, attraverso chiari riferimenti alla realtà dei 2000s e alla guerra al terrore post 9/11. Così facendo, infatti, Nolan (avendo scelto di rinunciare all'elemento grottesco/fumettistico degli antagonisti) si è visto costretto, per così dire, a descrivere in ognuno dei tre film i tre villain sempre come dei terroristi e la minaccia principale pur sempre come una minaccia “terroristica”. E se ciò poteva in qualche modo adattarsi al primo dei tre, Ra's al Gul in *Batman Begins* (2005), trasformare il Joker e Bane in terroristi nel senso preciso del termine nei 2000s sia stata una scelta secondo noi infelice, peraltro in più di un'occasione pervasa da un esplicito sostrato ideologico (spesso con espliciti riferimenti etnici e/o religiosi, i quali solitamente, nella scrittura di Batman, si cerca di evitare). Se è vero che in ogni mito l'eroe è chiamato a difendere il suo paese dalla minaccia esterna, dal «chaos» che vorrebbe distruggere l'ordine sociale, nei Batman di Nolan tale conflitto diventa un qualcosa di più specifico, letterale, e legato alla nostra contemporaneità, arruolando Batman nella battaglia contro il terrorismo globale di matrice “orientale” e trasformandolo esplicitamente nel paladino dell'occidente (neo)liberale. Per una diversa e più compiuta lettura delle questioni socioculturali e politiche del Batman di Nolan nel contesto dei 2000s, cfr. W. Brooker, *Hunting the Dark Knight. Twenty-First Century Batman*. London, I.B. Tauris, 2012; Cfr. anche W. J. Berger, *Deconstructing Batman's Legitimacy. The Radical Political Critique of Christopher Nolan's Batman Cycle* in D. K. Picariello, *Politics in Gotham. The Batman Universe and Political Thought*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 57-74. Sui problemi e le equivocità di una rappresentazione “realistica” di Batman (come anche del genere supereroistico in quanto tale), ed in particolare quella slegata dalla logica del suo “imaginary world”, con l'eroe che si occupa di circostanziate minacce legate direttamente, ed a doppio filo, con l'attualità geopolitica contemporanea, cfr. J. Serra, *Batman versus Al-Qaeda*, «Futures», 39, 2007, pp. 768-772. Se pur Serra prenda in considerazione la controversa intenzione di Frank Miller di realizzare una *Graphic Novel* dove Batman decide di dare la caccia ad Al-Qaeda e combattere la loro “cultura” (Batman, *de facto*, si schiera “politicamente” in maniera esplicita), e quindi inserirlo in un contesto totalmente “realistico”, alcune delle criticità che egli trova in una cosiffatta operazione è possibile rintracciarle anche in molti aspetti dei film di Nolan.

¹³ Cfr. M. Gudonis, B. T. Jones (a cura di), *History in a Post-Truth World: Theory and Praxis*, New York-London, Routledge, 2021. Sullo specifico della genesi della «politica della post-verità» cfr. E. Alterman, *When Presidents Lie: A History of Official Deception and its Consequences*, Viking, New York, 2004; P. Osborne, *The Rise of Political Lying*, Simon & Shuster, London-New York, 2005

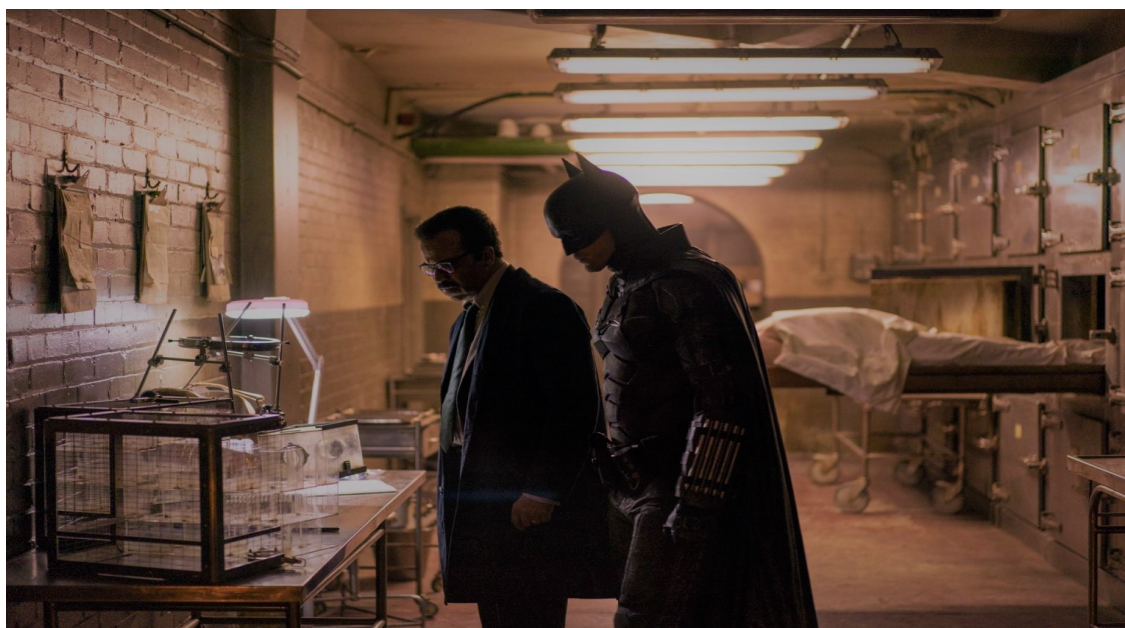
mondo di pseudo-verità è un mondo appunto sfuggente, dove niente è solido, dominato dall'ambiguità e dalle ombre, fossero anche quelle in forma di ombre di luce.

È anche in questo senso, per tradurre tutto ciò in immagini, che si è scelto di fare di *The Batman* un film essenzialmente Noir. Noir, si faccia attenzione, nel suo senso originario, quello che ha contraddistinto (e rivoluzionato) il cinema americano dei 1940s, soprattutto per quanto riguarda le innovazioni stilistiche. Tant'è che il Noir dei 1940s più che un genere cinematografico e più correttamente definibile come uno stile cinematografico, quello dove l'illuminazione e/o la fotografia assumono l'aspetto di un e che ha trovato un'arte visiva. Il noir, com'è noto, ha avuto la sua formalizzazione privilegiata a partire da film come *Lo sconosciuto del terzo piano* (*Stranger on the third floor*, Boris Ingster 1940) *Quarto potere* (Orson Welles, 1941) o *Il mistero del falco* (John Huston, 1941), per compiersi a partire dalla metà dei 1940s in opere come *La Fiamma del Peccato* (Billy Wilder, 1944), *Violenza* (Gordon Wiles, 1946), *Il grande sonno* (Howard Hawks, 1946) e appunto *Le catene della colpa*.¹⁴ Quello stesso Noir, che ha contribuito a definire l'origine del personaggio di Batman nei primi 1940s,¹⁵ cioè non tanto come un supereroe, bensì come un detective in un mondo corrotto e alla deriva, dominato in maniera ubiquitaria da opache mezze verità, da una criminalità deviata che si fa norma e dove i confini tra bene e male assomigliano a delle porte girevoli.¹⁶ Perché in una *Dark City* di stampo Noir, come anche Reeves ha scelto di rappresentare Gotham, in fondo nessuno è davvero innocente e (quasi) tutti sono "colpevoli". Anche per questa ragione, in *The Batman* il «sindacato del crimine» non è (solo) un'associazione di (super)criminali, è un'espressione della stessa Gotham.

¹⁴ Impossibile, in questa sede, anche solo riassumere brevemente della genesi, della struttura e delle convenzioni del Noir americano dei 1940s, sul quale anche la bibliografia è oramai molto vasta. Tra i testi che negli ultimi anni hanno discusso del Noir, e in genere del cinema rivoluzionario dei 1940s, vogliamo qui rimandare a D. Bordwell, *Reinventing Hollywood. How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2017; W. Park, *What is Film Noir?*, Lanham-Plymouth, Bucknell University Press, 2011; J. Naremore, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts* (Updated and Expanded Edition), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2008². M. A. Vieira, *Into the Dark. The Hidden World of Film Noir. 1941-1950*, Philadelphia, Running, Press 2016. Sullo stile e l'uso della luce e delle ombre nel contrastatissimo B/N di molto del cinema Noir rimane imprescindibile il bellissimo testo del 1949 di [John Alton](#): J. Alton, *Painting with Light*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995

¹⁵ E più precisamente quello dai toni più dark uscito tra il 1939 e il 1943. Cfr. L. Daniels, *Batman: The Complete History*, New York, DC Comics, 1999; G. Weldon, *The Caped Crusade. Batman and The Rise of Nerd Culture*, 1: Origin and Growing Pains (1939–1949). Ancora oggi rimane essenziale l'imponente M. L. Fleisher, *The Encyclopedia of Comic Book Heroes, Volume I: Batman*, New York, Collier Books, 1976. Per un "aggiornamento" dell'enciclopedia di Fleisher: R. Greenberger, *The Essential Batman Encyclopedia*, New York, Del Rey, 2008.

¹⁶ Sul genere cinematografico crime/detective tra i 1930s e i 1940s cfr. F. Mason, *Hollywood's Detectives. Crime Series in the 1930s and 1940s from the Whodunnit to Hard-boiled Noir*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2012.



JAMES GORDON E BATMAN IN MODALITÀ «DETECTIVE»

In *The Batman*, come in ogni grande film Noir, quello dove a regnare sono il buio e la corruzione, il fondo il vero (co)protagonista (antagonista?) è la città in quanto tale¹⁷ che diventa allo stesso tempo madre e matrigna dei suoi abitanti, il loro reciproco, esteriorizzazione della loro alienazione, dei loro disturbi e delle loro ansietà. D'altronde, ogni *Dark City* genera sempre i suoi "mostri", e i mostri creano altri mostri, sempre più mostri ridefiniscono continuamente le forme della città, in una spirale dove il male non dorme mai, e in un modo o nell'altro, coinvolge tutto e tutti. È anche in questo senso che il Noir spesso è stato anche, se non soprattutto, il proscenio per sviluppare una critica sociale, e così assumere l'aspetto più di un commentario socioculturale che quello di un appassionante intreccio investigativo; una sorta, cioè, di giallo sociologico ed esistenziale. Intreccio criminoso, peraltro, di cui spesso – ed a differenza di una «*whodunnit detective fiction*» – quel che è più importante non è scoprire chi è il responsabile del crimine (talvolta lo si conosce fin da subito), bensì cos'è che lo ha portato a fare ciò che ha fatto ad essere ciò che è, per magari arrivare a comprendere che

¹⁷ In un film Noir la città è sempre da intendersi come un'entità "vivente", la quale definisce tutta una visione del mondo cinica, cupa, a tratti disperata e disperante, morbosa e inquietante. Una visione, cioè, dove il "male" non è qualcosa che deriva unicamente dalla cattiveria di alcuni individui isolati, ma è espressione dello stesso "sistema" socioculturale in cui prospera. In alcuni casi, in un Noir è l'esistere stesso che è corrotto. Altrimenti detto, nel Noir la corruzione è un fattore endemico, concretizzato dalla stessa città, la quale appare come una sineddoche della stessa società, prendendo le sembianze di un protagonista assente, o, meglio, a protagonista sempre presente in quanto massimamente assente. Non è un caso, allora, che anche *The Batman* sia ambientato nelle zone più malfamate della città, nei bassifondi, nelle aree portuali, di notte, in strade isolate percorse dagli strati sociali più umili. D'altronde uno dei prototipi del Noir non è stato forse *The Docks of New York* (*I dannati dell'Oceano*) Joseph von Sternberg del 1928, e che è possibile definire come una sorta di anello di congiunzione tra la tradizione dell'espressionismo tedesco e il Noir, anticipando molte delle sue caratteristiche formali (peraltro di von Sternberg anche *Underworld/Le notti di Chicago* ha avuto una certa eco sulla genesi e la struttura dello stile Noir dei 1940s). Sulla «città» nel genere Noir: N. Christopher, *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*, Berkeley, Shoemaker and Hoard, 2006; A. Silver, J. Ursini, *L. A. Noir. The City as Character*, Santa Monica, Santa Monica Press, 2005; M. Shiel, *A Regional Geography of Film Noir. Urban Dystopias On and Off Screen*, in G. Prakash (a cura di), *Noir Urbanisms. Dystopic Images of the Modern City*, Princeton-Oxford, 2010, pp. 75-103.

talvolta il “vero” colpevole è (anche) quel sistema sociale di cui egli è una espressione e/o una vittima; o appunto, il che è lo stesso, che in fondo siamo tutti (in qualche modo ed allo stesso tempo) colpevoli e vittime, che una parte di noi è bene ed una parte di noi è male, ed in molti casi dobbiamo imparare a convivere con questa realtà, a convivere con noi stessi, con la nostra ombra. Di qui, allora, la difficoltà in molto del Noir classico di stabilire esattamente ciò che è bene e è ciò che è male, i loro precisi confini.

Gotham City in *The Batman* è esattamente questo: “a grim and dirty world” costantemente avvolto in un’oppressiva estetica *urban*. D’altronde nello *Storyworld* DC Comics Gotham ha sempre rappresentato il reciproco di Metropolis (la “solare” città di Superman), e trasformandosi nel corso degli anni nel luogo privilegiato per mostrare l’ambivalenza all’interno dell’animo (di ogni) americano, dello stesso “American Dream”, il suo lato oscuro e meno innocente; quell’ombra, cioè, che sempre contraddistingue la dualità dell’essere umano, e che non può essere ignorata, quantomeno non per sempre, e prima o poi bisogna voltarsi, guardare indietro, nel proprio passato (non solo cronologico, ma soprattutto psichico), e affrontarla, attraversarla, talvolta financo accettarla. A Gotham, infatti, l’oscurità e le ombre sono elementi connaturati ai modi d’essere del sistema sociale, dell’esistere stesso, e che, quindi, talvolta dovrebbero essere corteggiati, non evitati, perché così si potrebbe scoprirli come una risorsa, non una maledizione, se non addirittura un dono, per dirla con la Mary Oliver di *The Use of Sorrow*.

Per tutta questa serie di ragioni, nell’immaginario del *Batverse* Gotham è quasi sempre avvolta dalla notte, dalla pioggia, dalla neve e dai fumi di una città stretta dal gelo e dall’umidità (come in molti incubi post industriali), assumendo le forme malate, torbide e distorte dell’esperienza psicologica ed esistenziale dei suoi abitanti; una proiezione, cioè, atta a riflettere il loro disagio e degrado morale, ma soprattutto la loro alienazione, il loro spesso (sempre?) essere stranieri a se stessi. Da qui, com’è capitato in diverse tavole dei fumetti, angolazioni improbabili, inquadrature *gothic-horror*, spesso “sghembe”, distorte, espressionistiche, anche perché è così, appunto, che molti protagonisti percepiscono e vivono Gotham; cioè, com’è in molta della logica del mito e delle “favole”, come un’esteriorizzazione sempre opaca della loro psiche, dei loro conflitti interiori, e la concretizzazione di una crisi morale che non sembra risparmiare nessuno.¹⁸ Come ebbe a dire [Dennis O’Neil](#), Gotham è «Manhattan below 14th Street at eleven minutes, past midnight on the coldest night in November».¹⁹ Insomma, nel mondo “noir” di Batman

¹⁸ Su Gotham City all’interno dell’immaginario di Batman si veda – oltre al già citato E. McCrystal, *Gotham City Living. Social Dynamics in The Batman Comics and Media* – W. Uricchio, *The Batman’s Gotham City™: Story, Ideology, Performance*, in J. Ahrens, A. Meteling (a cura di), *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, New York-London, 2010, pp. 119-132.

¹⁹ D. O’Neil, *Afterword*, in D. O’Neil, *Batman: Knightfall: A Novel*. New York, Bantam Books, 1994, p. 344. Sempre O’Neil qualche anno prima, [nella sua Batbible](#), aveva ulteriormente specificato: «Gotham is a distillation of everything that’s dark, moody and frightening about New York. It is Hell’s Kitchen. The Lower East Side. Bed Stuy. The South Bronx. Soho and Tribeca off the main thoroughfares at three in the morning. Geographically, it is a port city somewhere in the northeast with a population of approximately 7,500,000, a reasonable drive from New York. Architecturally, it is unique, and that is not a compliment. The buildings in the core of the city are grim and windowless, a legacy of the city’s founder (and Bruce’s ancestor) Solomon Wayne, who believed cities should be fortresses. After Solomon died, Gotham fell prey to robber barons and their tame politicians who made New York’s Tammany Hall look like a Girl Scout camp, creating a tradition of corruption that continues today. It is a problem, Bruce Wayne confesses, that is beyond his powers, though the solving of it is definitely on his long-term agenda».

Gotham non è soltanto uno sfondo scenico, ma assume la dimensione di un personaggio complesso e oscuro.

Si potrebbe dire, allora, che in *The Batman* la verità può essere portata alla luce solo attraverso l'oscurità e le ombre. In un mondo di verità prefabbricate, opinioni elevate a verità e illuminate dalla ribalta mediatica, dal consenso «social(e) e popolare», nonché potenziate da un armamentario di *imprinting* emozionali, ciò che è nascosto dalla luce del sole può essere disvelato (per utilizzare un'efficace immagine di Freud e Wilfred Bion) solo da «un fascio di intensa oscurità, affinché qualcosa che fino a quel momento è stato oscurato dal bagliore dell'illuminazione, nella tenebra possa brillare ancora di più».²⁰ Il percorso del disvelamento della verità, quindi, non avviene secondo la metodologia investigativa razionale, che procede dall'oscurità, passa per la nebbia e arriva alla luce, bensì al contrario, cioè si passa dalla luce alla nebbia, per giungere all'oscurità. Perché nella Gotham di *The Batman* si può dire/scoprire il vero, disvelarlo, solo rendendo cosciente la tenebra, illuminando ciò che è, anche se stessi, grazie all'oscurità. Ed è così, allora, che (anche in *The Batman*) lo stesso processo deduttivo appare come pervaso da una sorta di «tristezza necessaria, da un velo di malinconia».²¹ Perché le ombre, e questo di contro alla gran parte della tradizione occidentale-platonica, non sempre sono mere finzioni, ma ciò che (come in ogni processo mimetico) permette di rivelare quelle verità essenziali che altrimenti rimarrebbero occultate dalla luce.

²⁰ Riprendiamo l'immagine dal bel libro di James Grotstein, *A Beam of Intense Darkness. Wilfred Bion's Legacy to Psychoanalysis*, London, Karnac, 2007. Il passo citato è a pag. 1: «Once following an analytic session of mine, Bion, unusually for him, went to his bookshelf, pulled out a German edition of Freud's correspondence with Lou Andreas-Salomé and translated it for me on the spot. I made instant notes about it moments afterwards: "When conducting an analysis, one must cast a *beam of intense darkness* so that something which has hitherto been obscured by the glare of the illumination can glitter all the more in the darkness."». Se pur in questo caso decontestualizzata per ragioni argomentative, trattandosi della psicologia di Batman, la citazione di Freud/Bion non sembra esserlo più di tanto. Non è un caso, infatti, che Batman sia uno tra i personaggi della cultura popolare più citati nella ricerca psicoanalitica proprio per la sua sfaccettata, complessa e contorta personalità. Sulla psicologia di Batman cfr. T. Langley, *Batman and Psychology. A Dark and Stormy Knight*, Hoboken, Wiley, 2012; R. S. Rosenberg, *What's the Matter with Batman? An Unauthorized Clinical Look Under the Mask of the Caped*, Lexington, CreateSpace Publishing, 2012. Cfr. anche M. Brody, *Batman: Psychic Trauma and Its Solution*, «Journal of Popular Culture», 28, 1995, pp. 171-178; A. Reichstein, *Batman – An American Mr. Hyde?*, «Amerikastudien/American Studies», 43, 1998, pp. 329-350. S. K. Donovan, N. P. Richardson, *Under the Mask. How Any Person can Become Batman*, in M. D. White, R. Arp (a cura di), *Batman and Philosophy. The Dark Knight of The Soul*, Hoboken, Wiley, 2008, pp. 129-141; R. Novy, *What Is It Like to Be a Batman?*, in M.D. White, R. Arp (a cura di), *Batman and Philosophy. The Dark Knight of The Soul*, pp.167-179. Più in generale, sull'universo psicotico, «deviato» e «alienato», di Gotham City e del grottesco cast di «freak» che la popolano (tra i quali, ovviamente, c'è anche Batman) si veda S. Packer, D. R. Fredrick (a cura di), *Welcome to Arkham Asylum. Essays on Psychiatry and the Gotham City Institution*, Jefferson, McFarland & Company, 2020. Cfr. anche P. Lytle, *The Madness of Arkham Asylum. Why Arkham May Be Doing More Harm Than Good*, in D. O'Neil, L. Wilson (a cura di), *Batman Unauthorized. Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*, Dallas, Bembella Books, pp. 109-119.

²¹ Riprendiamo l'immagine da George Steiner, che a sua volta la riprende da Schelling. G. Steiner, *Dieci (possibili) ragioni della tristezza del pensiero*, trad. it. S. Velotti, Milano, Garzanti, 2007, p. 14

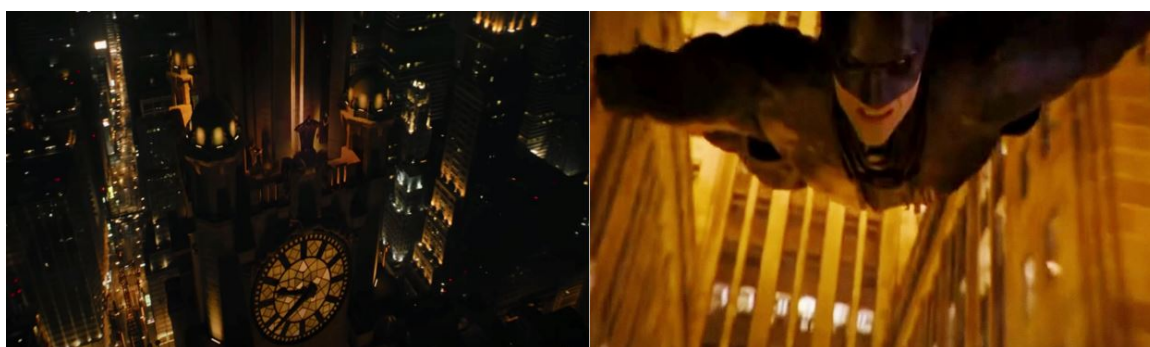


Come abbiamo già accennato, al fine di riuscire a rendere questi aspetti della mitologia e dell’immaginario di Batman, Reeves non ricorre né all’espressionismo barocco di Tim Burton né al realismo prosastico e desublimante di Nolan, se non per farli funzionare assieme, e ottenere, così, qualcosa d’altro rispetto ad una loro sommatoria. Reeves, infatti, sembra non solo aver voluto condensare trent’anni di rappresentazioni cinematografiche di Batman, quelle iniziate nel 1989 proprio con il grottesco espressionismo di Burton, e conclusosi nel 2012 con l’(iper)realismo allucinato di Nolan,²² ma anche ibridarle sia con l’estetica “Dark-Deco” di *Batman: The Animated Series* di Bruce Timm e Eric Radomski (1992-1995, e con cui sembra condividere anche l’idea di riprodurre lo stile grafico dei 1940s), sia con l’iperrealismo vittoriano e lo stile *Neogothic/Neon-Nouveau* dell’*Arkhamverse* videoludico di Rocksteady Studios (2009-2015),²³ e che – almeno per chi scrive – ha pesantemente influenzato molte delle soluzioni espressive, e non solo visive, di *The Batman*.²⁴

²² Sull’estetica (e la realizzazione) della trilogia di Nolan cfr. J. Duncan Jesser, J. Pourroy, *The Art and Making of «The Dark Knight Trilogy»*, ABRAMS, New York, 2012.

²³ Ci riferiamo ai videogiochi realizzati da Rocksteady Studios su Batman tra il 2009 e il 2015 e basati sulla mitologia di Arkham (da cui *Arkhamverse*): *Batman: Arkham Asylum* (2009), *Batman Arkham City* (2012), *Batman: Arkham Knight* (2015). Ad essi andrebbe aggiunto anche il prequel *Batman: Arkham Origins* del 2013, ma sviluppato da Warner Bros Games Montreal. Per una retrospettiva sull’influente estetica dell’*Arkhamverse*: D. Wallace, *The Art of Rocksteady’s Batman. Arkham Asylum, Arkham City & Arkham Knight*, New York, Abrams, 2015. [Cliccare qui per un video che mette in evidenza il visual design di Batman: Arkham Knight](#) (in questo caso si presti attenzione alla *sensory storytelling* e soprattutto alla *palette cromatica*). Tutto questo, in *The Batman*, ci è parso evidente non solo dal nuovo costume, davvero simile a quello indossato da Batman in *Batman: Arkham Knight* (e già simile a quello di *Batman: Arkham Origins*), ma anche nella dinamica dei combattimenti corpo a corpo, nel design di alcuni criminali, nelle atmosfere di Gotham (in particolare quelle sempre di *Arkham Knight*), e in genere la *visual storytelling*. Ad esempio, nel primissimo combattimento di *The Batman* (quello dove si presenta con “I’am vengeance”), i criminali contro i quali Batman si scontra, quelli con il volto dipinto di bianco e il rossetto alla Joker, sembrano davvero ripresi dagli «Henchmen» del Joker in *Batman: Arkham Asylum* (cfr. D. Wallace, *The Art of Rocksteady’s Batman*, p. 125). Inoltre, la dinamica di questo stesso scontro e gli effetti audio dei cazzotti sembrano richiamarsi a una delle [combo](#) del gioco, cioè quella denominata come “pestaggio” (Beat Down), [con potenti colpi in rapidissima successione e, una volta che l’avversario a terra, terminarlo un violento colpo di grazia dall’alto verso il basso](#). Ma non solo questo, in una delle primissime scene del film, si vede Batman entrare in una scena del crimine e venire rimproverato da alcuni poliziotti per essere lì, con il commissario Gordon che lo difende dicendo che può stare lì perché sta con lui. Una scena simile, infatti, è presente sempre in *Batman: Arkham Asylum* – dove Batman viene rimproverato dalle guardie e dai medici per essere lì ad Arkham e Gordon lo difende dicendo che se ce una persona che può stare lì questa è

Per riuscire a trovare la quadratura tra le diverse espressioni cinematografiche di Batman, Reeves decide, come dicevamo poco sopra, di affidarsi proprio alle radici Noir del personaggio; Noir che, e non casualmente crediamo, Paul Schrader ha efficacemente definito proprio come una «entusiasmante combinazione di realismo ed espressionismo», e che è in grado di rendere «all the world a sound stage, directing unnatural and expressionistic lighting onto realistic settings».²⁵ Ecco, *The Batman* ha avuto successo proprio nel riuscire a far entrare in risonanza qualcosa dello stile “notturno”, espressionistico e astratto di Burton, con alcuni aspetti di quello (più) “diurno”, (iper)mimetico e “concreto” di Nolan.²⁶ Continuando a seguire il parallelo psicoanalitico poco sopra evocato, si potrebbe anche dire che Reeves ha come voluto realizzare il suo Batman proiettando sul Batman di Nolan “an intense beam of darkness”.



Batman; peraltro, immediatamente dopo si vede Gordon accompagnarsi con Batman sulla scena del crimine, e le riprese sembrano richiamare la stesse inquadrature di quando, nello stesso videogioco, Batman, sotto gli sguardi perplessi di alcune altre guardie e di alcuni inservienti, [segue le guardie che portano Joker verso la sua cella](#). In ultimo, si consideri anche come la palette cromatica, spesso virata su cupe colorazioni purpuree e Orange/Ambra, sembri richiamare alcune delle tinte di *Batman: Arkham City* e *Batman: Arkham Knight*, soprattutto quelle appunto Orange/Amber dei bozzetti di Kan Maltic per *Arkham City*, e che volevano sottolineare “the presence of industrial pollution, but would be toned down in the final game” (D. Wallace, *The Art of Rocksteady's Batman*, p. 136). Nella scala di pericolosità dell'inquinamento industriale, infatti, [l'arancione indica il livello 3 \(su 5\)](#): «unhealthy for sensitive groups», cioè «active children and adults, and people with respiratory disease, such as asthma, should limit prolonged outdoor exertion». Di qui, anche, una delle ragioni del perché una cosiffatta Gotham è una città “notturna”, perché in una saturazione dell'aria “arancione” bisognerebbe: «Limit daytime driving; Limit vehicle idling; Refuel vehicles after dusk; Don't "top off" your gas tank; Avoid congested periods; Use water-based paints; Use transit or car pool».

²⁴ A parte questi riferimenti al multiverso transmediale di Batman, tra i riferimenti cinematografici del film, tra quelli più evidenti ci sono *Il Corvo* di Alex Proyas (1994) e *Seven* di David Fincher (1995).

²⁵ P. Schrader, *Notes on Film Noir*, B. K. Grant (a cura di) *Film Genre Reader III*, Austin, University of Texas Press, 2003³, p. 233.

²⁶ Scriviamo “diurno” perché Nolan decide, e in più di un'occasione, di far apparire Batman con il suo costume, di giorno e/o in piena luce. Nonostante, ne abbiamo fatto cenno, ci siano state alcune versioni diurne di Batman, è pur vero che la ragione del loro scarso *appeal* (a parte quella esplicitamente pop del serial TV dei 1960s) a nostro modo di vedere appare chiara: un tizio che si muove di notte, magari sotto la pioggia battente con il freddo più pungente, con un costume e un mantello nero può ben sfruttare l'oscurità a suo vantaggio e così riuscire ad incutere terrore, *psychological intimidation*; lo stesso, invece, non varrebbe di giorno, soprattutto in un setting mimeticamente realistico com'è quello proposto da Nolan, dove non solo perderebbe tutti i vantaggi, ma ben potrebbe essere scambiato per un “idiota” in cosplay. Va da sé che in *The Batman*, e per noi correttamente, Batman non appare mai di “giorno”, al massimo al tramonto e/o all'albeggiare.

Reeves, in questo senso, cerca di metterlo in chiaro fin dal prologo, dove il personaggio è introdotto (“quasi” perfettamente)²⁷ attraverso una descrizione di Gotham, e dove non è chiaro, però, se stia parlando della città oppure di Batman. Questa “intro” sembra voler sottolineare come, forse, tra Batman e Gotham ci sia un vero e proprio rapporto di determinazione reciproca, un rapporto, cioè, circolare e biunivoco. Reeves prova a farlo attraverso le cupe colorazioni purpuree e *Golden/Amber* fotografate magnificamente da Greig Fraser, e che in *The Batman* davvero rendono giustizia alla definizione del direttore della fotografia come “visual psychiatrist”, nonché con l’ausilio delle altrettanto eccellenti [“sonorità visive” di Michael Giacchino](#), le quali vogliono evocare un profondo, strisciante senso di minaccia e di mistero, come di costante *impending doom*; entrambe (musiche e colorazioni) costituiranno, poi, il *refrain* estetico del film intero. Quindi, come ebbe a dire l’Enigmista nel racconto delle sue origini scritto da Neil Gaiman nel 1989, e che abbiamo riportato anche in esergo di questa sezione,²⁸ Gotham non è solo una sublimazione di Batman: Gotham è Batman, e viceversa. Di qui, allora, anche l’idea che pervade l’intero film, e per la quale svelare la verità su Gotham significa allo stesso tempo smascherare la verità sul Batman e – di nuovo – viceversa.

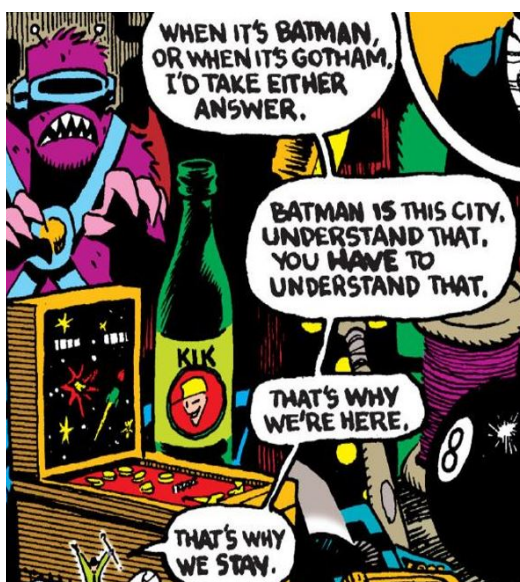
²⁷ Scriviamo “quasi”, perché Reeves costruisce una scena che riesce perfettamente a rendere la psicologia di Batman – e riassunta nella frase citata in esergo «Credono che mi nasconda nell’ombra. Ma io sono l’ombra» – per poi all’ultimo, al momento di affrontare la banda di criminali, arrivare come a sconfessarla. Perché se è vero che Batman non vive nell’ombra, ma è l’ombra, scegliere di mostrare la sua apparizione in maniera così diretta, mostrandosi fin da subito a tutti e sbucando lentissimamente dall’ombra (appunto come se si nascondesse nell’ombra e non, invece, essendola) per affrontarli “cazzotti fumanti” come se fosse l’ispettore Harry Callaghan, non ci sembra funzionare per come forse avrebbe dovuto. Se pur così emerga più chiaramente la natura rabbiosa e brutale, vendicativa, del personaggio (di certo, in questa incarnazione, non “buonista”), allo stesso tempo sembra sconfessarsi proprio l’idea, annunciata solo pochi secondi prima, che in quei due anni “notturni” egli “sia diventato ombra”. Se così fosse stato, infatti, egli avrebbe dovuto colpire i malviventi, quantomeno i primi, senza farsi vedere, apparendo dal nulla, da dove non se l’aspettavano, e scomparendo prima che gli altri potessero notarlo, e così incutendo autentico terrore in loro. La scelta di affrontarli direttamente, avrebbe avuto senso se questa scena avesse raccontato dei primissimi tentativi di Batman di combattere il crimine (e nei quali egli ancora non aveva il costume), non uno scontro dopo due anni di attività, con il costume nella sua forma definitiva e meolti dei suoi famosi gadget. In molte *Origin Story*, come ad esempio nell’ottimo film animato del 1993 [Batman: Mask of the Phantasm](#) di [Eric Radomski](#) e [Bruce Timm](#), Bruce Wayne compie le sue prime missioni senza costume, affrontando direttamente i malviventi. In queste occasioni, però, seppur spesso riuscendo nell’intento di sgominarli, Bruce Wayne ne usciva pur sempre malconco. Questi primi tentavi, allora, gli hanno aperto gli occhi sulla necessità di cambiare strategia, perché quella “attacco frontale” non funzionava e per affrontare i malviventi, soprattutto se numerosi, lo scontro diretto non era la tattica migliore. Di qui anche l’idea di un costume “spaventoso” e di gadget che gli permettessero di agire come un’ombra, di essere ombra, da una parte non dovendo più affrontare i nemici direttamente, dall’altra incutendo in loro terrore, perché non si sarebbe saputo esattamente da dove egli avrebbe colpito, e così guadagnando un vantaggio. In questo senso, le medesime scene in [Batman Begins](#) e in [Batman vs Superman](#) funzionavano decisamente meglio a questo riguardo; peraltro gli scontri corpo a corpo in *Batman vs Superman*, esattamente come quelli in *The Batman*, sono stati anch’essi pesantemente ispirati ai videogiochi della serie «Arkham» di Rocksteady.

²⁸ Racconto che, trattandosi anche *The Batman* di una *Origin story* dell’Enigmista, è probabile che Reeves ne abbia tenuto conto. Da notare, peraltro, come sia altrettanto probabile un riferimento al celebre serial TV Pop/Camp dei 1960s, che il 12 gennaio 1966 fece il suo debutto con un episodio (“[Hi Diddle Riddle](#)”) che vedeva come principale antagonista proprio l’enigmista, peraltro – più o meno come in *The Batman* – costringendo Batman a decrittare nel primo enigma un altro messaggio. D’altronde fu proprio la serie Tv dei 1960 ad elevare l’enigmista (interpretato [da un istrionico e iconico Frank Gorshin](#)) al rango di arcinemico di Batman al pari del Joker o del Pinguino, quando in precedenza era classificabile come un villain di second’ordine, essendo apparso poche volte nei fumetti.



THE RIDDLER'S SANCTUARY

Convergenza, quella tra Batman e Gotham, che in *The Batman* peraltro viene esplicitamente evocata nella scena in cui Catwoman chiede a Batman di fuggire con lui, ma immediatamente comprende che è impossibile perché lui è già “impegnato”, “prenotato” («Who am i kidding? You’re already spoken for»); impegnato con Gotham, che è il suo pensiero fisso, quasi ossessivo. Perché, ed a prescindere dalle sue poche iterazioni “diurne”, in fondo è possibile considerare Batman come un monomaniaco, che non può vivere, esistere verrebbe da dire, al di fuori di Gotham, senza Gotham; idea che *The Batman*, anche in questo, riesce a rendere perfettamente.



Secret Origins Special (Volume 2), 1, DC Comics, 1989. Written by Neil Gaiman, Artwork by Mike Hoffman, Kevin Nowlan, Tom McCraw, Todd Klein, ©DC Comics.

Così facendo, Reeves sembra cogliere anche un altro aspetto affascinante del dualismo di Batman. Come Batman è Gotham, così è anche nel rapporto tra Batman e Bruce Wayne, perché nel gioco delle (doppie) personalità, Batman non è un tizio (Bruce Wayne) che “ogni tanto” (di notte) si veste da Batman, e fa Batman, è sempre Batman; o, il che è lo stesso, Batman non è l’identità “segreta” di Bruce Wayne, il suo travestimento, mentre è vero il contrario, cioè che Bruce Wayne è l’identità segreta, di copertura si potrebbe dire, di Batman, il suo autentico travestimento, perché arriva a capire che per lui essere davvero se stesso è possibile solo indossando una maschera, cosa che diventa ancor più vera in una società che ha fatto dell’inganno, dell’ipocrisia, della menzogna e dell’apparire un’ontologia dell’essere sociale.

Reeves, in questo senso, ha pure radicalizzato tale aspetto di Bruce Wayne (quantomeno nella sua incarnazione giovanile), arrivando a fare in modo che la differenza tra le due personalità che percorre molta della storia del personaggio (con un Bruce Wayne *playboy* edonista di contro al cupo e serio Batman) diventi quasi impercettibile, e lasciando intendere che Bruce Wayne, per l'appunto, non è un tizio che si veste da Batman, è Batman, anche quando non indossa il costume, e non può avere una vita ed uno scopo al di fuori di quelli di combattere il crimine, in una battaglia che ben sa non poter avere mai fine.²⁹

²⁹ Anche qui, secondo noi si evidenzia una delle criticità del Batman di Nolan, cioè che davvero appare come un tizio che si veste da Batman per non farsi riconoscere, non perché «è» Batman. Da qui il curioso finale da “favola” de *Il ritorno del cavaliere oscuro* (2012), nel quale sembra suggerire l'idea di Bruce Wayne che smette i panni di Batman, la sua missione “termina”, abbandona Gotham e il ruolo di vigilante, per così andarsene in giro per il mondo con Catwoman, come se fosse capace di avere un reale coinvolgimento e una reale intimità con una donna (cosa che nei fumetti è accaduta unicamente nella realtà parallela della Earth-Two, nel 1955). “Curioso” appunto perché, almeno secondo noi, non ci può essere un Bruce Wayne senza Batman come non ci può essere Batman senza Gotham City, al di fuori di essa; se non in una parodia e/o un action comedy per i più giovani, come, ad esempio, *Lego DC Comics Super Heroes: Justice League – Gotham City Breakout* di Matt Peters e Melchior Zwyer del 2016. Nei fumetti più recenti, invece, Catwoman al momento di sposare Batman (in «*Batman #50*» del 2018) decide di piantarlo in asso proprio il giorno del matrimonio; questo perché comprende che Batman non può esistere senza la sua oscurità: «You are an enigma that turns pain into hope. If we're happy... and we could be so happy... [...] I kill that engine. I kill Batman. I kill the person who saves everyone. And how can I do that?». Al contrario, quantomeno stando alla lettura che qui vogliamo portare avanti, fu perfetta la scelta di Burton in *Batman Returns* di mostrare Bruce Wayne che si presenta ad una festa in maschera senza maschera; “senza maschera” per gli altri, perché in realtà lui indossava la sua vera maschera, cioè quella di Bruce Wayne; lo stesso fece, nella medesima scena, anche Selina Kyle. La stessa Catwoman nell'anti-climax finale dello stesso film descrive perfettamente l'impossibilità di cui accennavamo poco sopra, quando, rivolgendosi a Batman, dice: «Mi piacerebbe vivere con te nel tuo castello... per sempre, come in una favola. Ma non potrei vivere con me stessa. Quindi non far finta che questo sia un lieto fine». Ecco, lo stesso vale per Batman che – come ha ben mostrato anche Reeves in *The Batman* – non potrebbe mai lasciare Gotham e fuggire con Catwoman, perché potrebbe anche vivere con Selina, ma non potrebbe mai vivere con se stesso, perché – di nuovo – non ci può essere un Bruce Wayne che non è Batman, e non c'è un Batman che non è Gotham City, al di fuori di Gotham City. In ultimo, tra le cose davvero interessanti di *Batman Forever* di Schumacher (1995) c'è una scena davvero emblematica, e perfetta per rispetto a quanto in oggetto, in cui l'Enigmista fa una sorta di scansione del cervello di Bruce Wayne, e l'unica cosa che gli appare è un pipistrello; appunto a significare che la vera natura di Bruce Wayne, la sua psiche, è quella di Batman, che non è un costume che egli indossa quando deve “andare a lavorare”. Sull'impossibilità, per Batman, di ritirarsi e abbandonare la sua crociata, cfr. C. Roberson, *Why Doesn't Bruce Wayne Retire Already?!*, in D. O'Neil, L. Wilson (a cura di), *Batman Unauthorized. Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*, pp. 99-108. Sul rapporto di Batman con l'istituzione del «matrimonio» cfr: <https://www.dccomics.com/blog/2021/09/17/holy-bat-trimony-the-dark-knight-and-marriage> Molte delle caratteristiche della psicologia di Batman – e quindi non solo la sua attitudine alle relazioni sentimentali, ma anche, e soprattutto, la sua relazione con l'oscurità – sono state egregiamente messe in evidenza, se pur in forma parodistica, nel film animato *The LEGO Batman Movie* di Chris McKay del 2017.

BECOMING THE BATMAN: UNMASKING THE (POST)TRUTH

«In effetti, per quanto anche noi collochiamo in alto la ragione, non crediamo tuttavia per esempio che qualcuno sia virtuoso, o eroe, o in generale un grande uomo per la pura ragione; anzi non crediamo neppure che, secondo la nota espressione, il genere umano si perpetui grazie alla ragione. Solo nella personalità c'è vita; e ogni personalità riposa su un fondamento oscuro che deve quindi essere anche fondamento della conoscenza».

Friedrich Schelling, 1809³⁰

«Tuttavia, non ci si illumina immaginando figure di luce, ma rendendo cosciente la tenebra»

Carl Gustav Jung, 1945³¹



Trovare la struttura base della caratterizzazione di Batman e quella della sua città, il rapporto con Gotham, rappresentavano, però, solo due tasselli che avrebbero portato alla definizione del personaggio ed al completamento del suo percorso trasformativo. Il successivo, forse quello decisivo, era come caratterizzare gli antagonisti, che – seguendo l'iterazione di Batman che si è scelto di seguire, non possono essere solo – come abbiamo visto poco sopra – espressione della patologia di una città e di una società in decadenza, gelide, malsane ed appunto oscure. Perché se è vero che l'antagonista è sempre fondamentale per creare una storia avvincente, nel mondo immaginale di Batman diventa anche qualcosa di più. Diventano, cioè, uno specchio oscuro attraverso il quale Batman può vedere anche se stesso, la concretizzazione (proiezione?) di quello che anche lui (in parte) è o potrebbe essere. È in questo senso (dialettico?), che Batman, combattendo i suoi nemici, lotta anche contro di sé, con il suo lato oscuro. Si potrebbe anche dire, anzi, che Batman è in qualche modo anche “attratto” dai suoi “nemici”, perché sono come una parte di sé, non così tanto diversi da lui, perché come lui alla fine sono delle “vittime”, emarginati o, come dice in questo stesso film anche Catwoman, dei “randagi” («I have a

³⁰ F. W. J. Schelling, *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana e gli oggetti ad essa connessi*, trad. it. G. Strummiello, Milano, Bompiani, 2007, p. 273.

³¹ «Man wird aber nicht hell dadurch, daß man sich Helles vorstellt, sondern dadurch, daß man Dunkles bewußtmacht». C. G. Jung, *Der philosophische Baum*, in C. G. Jung, *Studien über alchemistische Vorstellungen, Gesammelte Werke 13 Band*, Olten Und Freiburg Im Breisgau, Walter-Verlag, 1988³, p. 286.

thing about strays»³². D'altronde, cosa sono, in fondo, molti degli spesso grotteschi antagonisti di Batman se non, esattamente com'è lui, degli esiliati in sé stessi. In molte delle sue iterazioni, d'altronde, Batman vive e soffre in sé stesso questa scissione, il doppio legame bene/male che lo contraddistingue e che lo fa essere quello che è, e i particolari antagonisti che popolano Gotham hanno anche questa funzione: ricordargli che sì, forse deve abbracciare l'oscurità, integrarla per essere davvero se stesso e riuscire nella sua missione, ma non deve mai fare in modo che prevalga, per non farsi consumare da essa e così trasformarsi in uno dei folli che da sempre combatte.³³

Com'è noto, nel Burtonverse di Batman, ed in particolare in *Batman Returns* (1992), si scelse di radicalizzare oltremodo questo aspetto fino al punto da rendere Batman quasi il comprimario del suo stesso film (alcuni, infatti, si chiesero se il titolo corretto non dovesse forse essere *Catwoman*), con gli antagonisti che arrivano a perdere la loro aurea di «nemici», perché tutti quanti (Batman, Catwoman ed il Pinguino) sono dei «perdenti» («all fucked»), «persi», cioè, nella loro stessa scissione (nel senso della *Spaltung* dell'io freudiana),³⁴ che non riescono realmente a governare, per così riuscire a renderla un efficace meccanismo di difesa. Al contrario, ne abbiamo già fatto cenno, nei Batman di Nolan gli antagonisti sono ... degli antagonisti, non diversamente da come si sceglie di rappresentarli in un film di James Bond od in uno della serie *Mission Impossible*. Anche in questo caso, Reeves decide di tentare una sorta di sintesi, poiché, seppur i nemici del primissimo Batman fossero dei comuni gangster, subito si comprese che per rendere interessanti gli antagonisti occorreva stilizzarli, renderli grotteschi, bizzarri e delle autentiche controparti di quello che in fondo era anche Batman, cioè un *freak*.³⁵ Di qui appunto l'idea di trasformarli in emarginati, non solo di far loro assumere l'aspetto di esiliati in se stessi e nella loro città, ma di essere la forma stessa dell'esilio, quella dettata dall'oscurità che sempre li avvolge.

³² Una tematica, questa della determinazione reciproca tra Batman e molti dei suoi grotteschi antagonisti, ricorrente in maniera esplicita dall'uscita del già citato *The Killing Joke* di Alan Moore/Brian Bolland nel 1988.

³³ Com'è noto, a proporre un Batman stanco, arrabbiato e che (forse) ha oltrepassato il confine tra eroe e criminale è stato Zack Snyder in *Batman vs Superman* del 2016, che fa dire ad un rassegnato Bruce Wayne: «Siamo criminali, Alfred. Lo siamo sempre stati, non è cambiato niente». Le intenzioni erano interessanti, il risultato molto meno, quantomeno nella confusa versione del film uscita al cinema, con un montaggio mancante di 30 minuti di girato, ma che era essenziale ai fini della tenuta narrativa del film. In fondo, il percorso di Batman in *Batman vs Superman* è simile a quello del Batman di Reeves: (ri)trovare il vero se stesso e non trasformarsi (completamente) in quello che ha sempre combattuto, financo redimersi. *The Infamous "Martha Dilemma"* serviva proprio a questo scopo, come *turning point* trasformatore, quando proprio nel momento decisivo, l'immagine evocata dal nome di Martha gli fa prendere coscienza da una parte dell'umanità di Superman, dall'altra che quello che stava per fare andava contro tutto ciò per cui aveva lottato e lo avrebbe trasformato in un assassino al pari di colui che aveva ucciso i suoi genitori e che, lì, poteva redimere se stesso da ciò che negli anni era diventato, cioè «un criminale». Purtroppo la scena per come è stata realizzata non funzionava e, nella maggior parte dei casi non compresa, suscitò più ilarità che emozione e partecipazione. Ma questo fu anche il rischio della scommessa di Snyder: quella di non dare agli appassionati la versione dei loro beniamini che si aspettavano, per ritrovarsi due personaggi non «divertenti» e che ponevano più domande che risposte, complicati e tormentati, «fallen» e «broken», che sono spesso sfiduciati e altrettanto spesso falliscono, apparendo più umani che superumani. Una scommessa che, almeno dal punto di vista commerciale e della popolarità, fu chiaramente persa e con la quale anche Reeves, così crediamo, ha dovuto fare i conti.

³⁴ Cfr. J. Laplanche, J-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, G. Fuà (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 544-547.

³⁵ Cfr. anche L. Daniels, *DC Comics. A Celebration of the World's Favourite Comic Book Heroes*, New York, Watson-Guptill, 2003, pp. 38-39.



THE BAT AND THE CAT

Non è un caso, allora, che anche in *The Batman* – come in qualche modo già fu in *Batman Returns* di Tim Burton con il personaggio di [Max Shreck interpretato da Christopher Walken](#) – tra tutto il nutrito cast dei Villain, il vero “mostro”, il più “cattivo” ed inquietante, è quello forse più “normale”, cioè il boss della mafia Carmine Falcone. Al contrario ognuno dei tre “freak” – Catwoman, l’Enigmista e il Pinguino – ha un qualcosa che, come ebbe a dire sempre Burton dei suoi villain, non li fa mai apparire realmente come dei “nemici”.³⁶ Catwoman in questo film, come già in Nolan, sembra completamente dimentica del suo passato di “Empress of The Underworld”, e anche il suo non essere mai chiaro se è dalla parte di Batman od una sua “nemica” – oscillando continuamente tra i due ruoli – viene quasi completamente messo da parte, in questa incarnazione collaborando con lui fin da subito e senza esitazione. Zoë Kravitz riesce a stare perfettamente nella parte, ma crediamo che la necessità di far rientrare il film nei limiti del **PG13**, e l’impossibilità (nei 2010s/2020s non scritta, ma particolarmente influente) di rappresentare un personaggio di sesso femminile in un senso in qualche modo definibile, financo equivocamente, come “negativo”, ne abbia frenato la possibilità di mostrarne molte delle caratteristiche che l’hanno resa uno dei personaggi più iconici e amati nei comics e, soprattutto, impedendole di evocare quell’autentica tensione “erotica” la quale negli anni ha rappresentato uno degli elementi ricorrenti e fondamentali della sua relazione con Batman; una tensione che fu esplicita con [Julie Newmar nei 1960s](#), ed

³⁶ «I like Batman, I like Catwoman, I like The Penguin, I like their world. It’s a good canvas of characters. I like their duality. And the thing that I really liked about *Batman* as a comic book property was that they’re all fucked-up characters – that’s what’s so beautiful about them. Unlike other comics, they’re just all fucked, the villains and Batman. But that’s also part of the problem – I never see these people as villains. Tim Burton, in M. Salisbury (a cura di), *Burton on Burton (Revised Edition)*, London, faber and faber, 2008³ (Ebook edition), *Batman Returns*.

esplosiva, quasi al limite dell'immaginario Fetish/Bondage, in [Michelle Pfeiffer nel 1992](#).



UN BRUCE WAYNE AFFLITTO E UN ISTRIONICO PINGUINO

Al Pinguino, invece, viene regalata una sorta di *origin story* e lo si legge attraverso le lenti di Nolan, in chiave realistica, priva di qualsiasi particolare stilizzazione, al punto da negargli anche il suo più riconoscibile segno distintivo, cioè gli ombrelli e trasformarlo, almeno in questo episodio, in un vero e proprio gangster. Un quasi irriconoscibile Colin Farrell, però, ne offre un'interpretazione istrionica, perfino amabile, riservando al Pinguino gli unici momenti, per dir così, "leggeri" del film (forse memori, gli autori, del fatto che il Pinguino nasce nei 1940s proprio come personaggio essenzialmente "comedy").

In ultimo, l'*Enigmista*, che in *The Batman* assume esplicitamente l'aspetto del reciproco del cavaliere oscuro, ed appare, come lui, un angelo della vendetta, venuto per rendere giustizia dei peccati di un'intera città. Reeves sceglie di rappresentarlo in maniera opposta rispetto alle sue due incarnazioni più celebri e *very cartoonish* – il già ricordato [Frank Gorshin nei 1960s](#) e [Jim Carrey nel 1995](#) –

ispirandosi allo «[Zodiac Killer](#)» e rendendolo più vicino alla caratterizzazione del [John Doe interpretato da Kevin Spacey in Seven](#) di David Fincher (1995). In questo caso, il sorprendente Paul Dano riesce a concretizzare perfettamente l'idea di una follia che si nasconde nell'ombra della più banale normalità, nella quotidianità più ordinaria.

È attraverso i suoi antagonisti e il continuo susseguirsi di rivelazioni, allora, che il film di Reeves si trasforma anche in una sorta di fenomenologia di Batman; rivelazioni sul lato oscuro di Gotham, sulle inaspettate relazioni tra i suoi cittadini, sulla famiglia Wayne,³⁷ per culminare – nel faccia a faccia con l'Enigmista – con la rivelazione più difficile da accettare, quella che gli mostra cos'è «il» Batman, chi è per davvero, o, meglio, chi potrebbe diventare. Perché, alla fine, Batman e l'Enigmista non sono forse uguali, due facce della stessa medaglia? Entrambi "orfani" e segnati dal dolore, non usano una maschera per poter essere davvero se stessi, non combattono la criminalità e la corruzione di Gotham e cercano di smascherarla? Entrambi non vogliono, forse, che Gotham cambi in meglio? Ma è qui, di fronte alla possibilità di rimanere quello che è, un vigilante che in fondo non è molto meglio dei criminali che combatte, che anche Batman

³⁷ Reeves riprende questo aspetto, non canonico, dai tre volumi della [Graphic Novel Batman: Earth One](#) di Geoff Johns e Gary Frank (2012, 2015, 2021).

viene smascherato. Non tanto rivelando che è Bruce Wayne, bensì mostrandogli l'intima verità del Batman, la sua natura più profonda e pericolosa, e cosa potrebbe diventare se non avrà la forza di combattere il suo dolore, la sua rabbia e il suo malessere, e trovare quell'equilibrio che molti dei suoi antagonisti hanno invece perso. Perché, in fondo, il più grande nemico di Batman, quello forse più difficile da combattere, è sé stesso, quel suo lato oscuro che se prendesse il sopravvento lo potrebbe consumare del tutto. C'è una scena tagliata e diffusa in rete ([visionabile qui](#), e che, se pur non contenga spoiler, si consiglia di guardare solo dopo aver visto il film), dove si vede Batman che si reca alla prigione di Arkham per consultarsi con un altro celebre Villain per capire se lui può aiutarlo a scoprire chi potrebbe essere l'Enigmista. La risposta che ottiene però, non è quella sperata, bensì che questo "caso" lo attrae più degli altri perché lui in fondo ne è affascinato, appunto "attratto", ed allo stesso tempo terrorizzato, perché avverte di non essere così diverso dall'Enigmista ed anzi quasi proverebbe anche una sorta d'invidia nei suoi confronti: «You two have so much in common... masked vengers... so he's even more righteous...are you afraid he makes you look soft. I think you don't really care about his motors. Whether he loves or hates you, I think somewhere deep down you're just terrified because you're not sure he's wrong, you think they deserved it...you think they deserved it». Peccato, davvero, che questa bellissima scena non sia stata inclusa nel montaggio finale, che, crediamo avrebbe potuto sacrificare qualche lungaggine qui e lì nel minutaggio complessivo, e così inserirla. E seppur forse risultando un po' ridondante rispetto a quello che il film già mostra lungo il suo percorso, la narrativa del film ne avrebbe probabilmente giovato.

In ogni caso, è in questo scontro di rivelazioni con l'Enigmista, allora, che emerge anche un qualcosa di quello che accennavamo sulle forme di socializzazione di Gotham: è Gotham che dà vita i suoi mostri e a loro volta i mostri generano Gotham, la ridefiniscono continuamente. Infatti, in *The Batman* cos'è che viene ad essere smascherato? Che Gotham ha «creato» Batman e Batman ha «creato» l'Enigmista; l'Enigmista, però, contribuisce a "creare" il nuovo Batman, che a sua volta va a plasmare una nuova Gotham, che, a sua volta, non ci mette molto – come s'intuisce in alcune brevi scene dove viene presentato quello che potrebbe essere il prossimo *main villain* – a riconfigurarsi e partorire nuove minacce, nuovi mostri.



A BEACON OF HOPE

Batman, insomma, comprende che può essere qualcosa di più che un'incarnazione della vendetta. Può diventare, cioè, un simbolo di speranza per Gotham, una luce lì dove tutte le altre si spengono, per trovare la via d'uscita dai luoghi oscuri in cui, per scelta, per necessità o per caso, ci si trova ad abitare. Così, in fondo, sembra mostrarsi icasticamente in quello splendido frame ripreso dall'alto, nel quale Batman si trasforma in «*a beacon of hope*», con i cittadini di Gotham che, trovando in lui, nel cavaliere oscuro e nell'essere della notte, una guida verso la luce, sembrano formare la *silhouette* del suo simbolo, quasi a voler mostrare come Gotham sia diventata Batman, lo ha finalmente accettato come suo protettore. Ed è così, allora, che, a differenza che in altre metropoli, la speranza in Gotham sembra proprio che possa essere raggiunta soltanto attraverso un inteso fascio d'oscurità. Il cerchio sembra così essersi chiuso: nel lungo weekend di Halloween – le vicende si svolgono tra il 31 ottobre e il 6 novembre –³⁸ Batman si è così trasformato da simbolo di paura a simbolo di speranza, ed è potuto riuscire in ciò anche perché, confrontandosi con la sua ombra, ha cominciato a convertire il proprio dolore in saggezza. Per riuscirci, però, c'era bisogno, innanzitutto, di lasciarsi alle spalle il passato, capire che la vendetta, da sola, non può mai cambiare ciò che stato, né per lui né per Gotham, come neanche per qualsiasi altro. Ma per lasciarsi davvero alle spalle il passato e le sue presunte colpe (per l'appunto, come dicevamo in principio, «*come out of the past*»), c'era bisogno di trovare il coraggio di guardarli direttamente in faccia, smascherarli, scavare oltre la coltre di pseudo-verità che li offuscavano, rendendo impalpabili quelle catene che ad essi tengono sempre ancorati.³⁹

³⁸ Tra i fumetti usati come riferimento, oltre ovviamente a *Batman: Year One* di Frank Miller e David Mazzucchelli del 1987, quello che più ha ispirato *The Batman* è la serie *Batman: The Long Halloween* di Jeph Loeb e Tim Sale del 1996-1997 (come in parte anche il suo seguito degli stessi autori, *Batman: Dark Victory* del 1999-2000), il quale narra della “fine” della malavita di Gotham, presa di mira da un killer che vuole ucciderli tutti. Da entrambi sono stati tratti altrettanti – ed anche se semplificai, ottimi – adattamenti animati: *Year One nel 2011* ad opera di Sam Liu e Lauren Montgomery, *The Long Halloween nel 2021*, diviso in due parti per la regia di Chris Palmer.

³⁹ «L'uso psicologico del termine “colpa” non va confuso con quello giuridico o morale. Il concetto psicologico di colpa descrive la presenza irrazionale di un senso di colpa soggettivo (o della convinzione di essere colpevole) o di una colpa obiettivamente presunta (o dell'addebito di compartecipazione alla colpa). [...] L'elemento essenziale dell'isteria è una dissociazione cosiddetta sistematica, un allentamento degli opposti che d'ordinario sono strettamente congiunti tra loro, un allentamento che a volte giunge a provocare una vera e propria scissione della personalità, vale a dire una situazione in cui realmente la mano sinistra non sa quel che fa la destra. Di solito è presente anche una stupefacente ignoranza dell'Ombra: si conoscono soltanto i propri buoni motivi, e quando i cattivi non possano più esser negati, compare allora il “superuomo e il signore” senza scrupoli che si crede nobilitato già soltanto dalla grandezza della sua meta. Non conoscere l'altro lato di sé porta a una grande insicurezza interiore: non si sa bene chi siamo, ci si sente inferiori in qualche punto, senza però voler sapere dove, e con questa nuova inferiorità si accresce ulteriormente quella già esistente [...] Con l'occultamento della verità non si può curare né l'isteria di un individuo, né quella di un popolo. [...] Neppure il soggetto più folle è completamente matto. Un certo numero di funzioni rimane integro in lui ed egli può perfino presentare periodi di assoluta normalità. E quanto più questo sarà vero per l'isteria, che non presenta null'altro che esagerazioni ed eccessi, da un lato, e indebolimenti o temporanee paralisi in funzioni di per sé normali, dall'altro! L'isterico, nonostante il suo stato psicopatico, è pressoché normale [...] Ognuno dovrebbe veramente scoprire da solo il modo di affrontare questa visione terrificante. Non è davvero cosa da poco riconoscere la propria colpa e il proprio male, e nulla si guadagna a perdere di vista la propria Ombra. L'essere consapevoli della propria colpa presenta infatti il vantaggio di porsi nella posizione di poter cambiare e migliorarsi. È noto che gli elementi che permangono nell'inconscio non si modificano mai, poiché è solo nella coscienza che si possono apportare correzioni psicologiche. La coscienza della propria colpa può diventare dunque il più potente stimolo morale. In ogni trattamento della nevrosi occorre individuare l'Ombra, altrimenti non è possibile alcun cambiamento (il che non costituisce del resto una scoperta tanto nuova!)». C. G. Jung, *Dopo la catastrofe* in C. G. Jung, *Civiltà in transizione. Vol. 2: Dopo la catastrofe*, trad. it. M. A. Massimello,

Ed è così che questa storia volge al termine, con Batman e/o Gotham intenti a lasciarsi alle spalle il passato e provare ad essere diversi, intraprendere un'altra strada, sempre consapevoli, però, che se pur questo "caso" sia stato "risolto", «i criminali non dormono mai [...] e le cose peggioreranno ancor prima di migliorare».

The Batman, allora, sembra voler suggerire anche questo, che per essere in grado di uscire dal (proprio) passato bisogna avere il coraggio di "guardare" (e non solo "vedere") la verità, soprattutto quella celata nella più intima oscurità del proprio cuore e distinguerla dalle tante pseudo-verità preconfezionate/premediate⁴⁰ che tengono incatenati, soprattutto a se stessi. D'altronde, cos'è se non l'incapacità, la disabitudine a saper guardare oltre la scintillante apparenza della norma, che costringe nella prigione dell'ignoranza e dell'ipocrisia. Anche perché prima o poi si scopre che limitarsi a porre una distanza tra sé ed il proprio passato non risolve nulla; la distanza, infatti, non è in grado di offrire una protezione dal tempo. Per essere in grado di affrontare il passato, allora, talvolta c'è bisogno di educarsi al silenzio e alla solitudine, aprire gli occhi «sull'arcano cielo dell'ombra»⁴¹ e scendere nel profondo di sé stessi, provando a (con)vivere con l'oscurità, per parlarci sottovoce, con delicatezza e rispetto attraverso il tacere, il dolore e le lacrime.

Perché in fondo, al termine della visione di *The Batman*, di questo «box full of darkness» magistralmente confezionato da Matt Reeves e dai suoi collaboratori, si esce dalla sala con la strana sensazione, paradossale solo in apparenza, che sì, forse tutta questa oscurità è stata davvero un dono.

Torino, Bollati Boringhieri, 1986, p. 14, pp. 26-27, p. 29, pp. 35-36. Jung, in questo scritto, affronta il problema del rapporto dei tedeschi dopo la seconda guerra mondiale con la "colpa". Cfr. anche C. G. Jung, *La lotta con l'ombra*, ibid, pp. 57-67. Va da sé che nel "quadro" qui in oggetto, intendiamo con «isteria» quello che Freud ha definito come isteria d'angoscia cioè una nevrosi in cui il sintomo principale è la fobia, e che non necessariamente è legata a espliciti sintomi somatici, dove cioè si compie quel "misterioso salto (quasi sconcertante, *rätselhafte Sprung*) dallo psichico al somatico, dalla mente al corpo, e di cui invece sempre Freud parla nelle diciassettesima lezione dell'*Introduzione generale alla psicoanalisi* (consultabile qui, il passo si trova a p. 265). Cfr. anche J. Laplanche, J-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, pp. 278-279.

⁴⁰ Intendiamo con verità «pre-mediate» notizie e fatti ancora a venire che vengono anticipati in maniera mediale per abituare in anticipo il pubblico ad una realtà che ancora non è, e dove il confine tra ciò che sarà e ciò che sarà "premediato" si fa particolarmente sottile. Su concetto di «premediation», se pur da chi scrive utilizzato in un senso non del tutto coincidente, ri-mediato potremmo anche dire: R. Gruisin, *Premediation. Affect and Mediality after 9/11*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2010.

⁴¹ Riprendiamo la bellissima immagine da Antonia Pozzi, *La porta che si chiude*, 1931: «E poi, /dietro la porta per sempre chiusa, /sarà la notte intera, /la frescura, /il silenzio. /E poi, /con le labbra serrate, /con gli occhi aperti /sull'arcano cielo dell'ombra, /sarà– tu lo sai – /la pace».



Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.
Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: **Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email:
redazione.giornaledistoria@gmail.com

The publisher has no responsibility for the persistence or accuracy of URLs for any external or third-party internet websites referred to in this book/article, and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate.

