

la rivista di **en**gramma  
dicembre **2018**

**161**

# **Alice Underground**



La Rivista di Engramma

**161**

La Rivista di  
Engramma

**161**

dicembre 2018

# Alice

# Underground

a cura di Laura Leuzzi e Michela Maguolo

*direttore*

monica centanni

*redazione*

mariaclara alemanni, elisa bastianello,  
maria bergamo, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
giacomo cecchetto, silvia de laude,  
francesca romana dell'aglio, simona dolari,  
emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini,  
andrea lazzari, laura leuzzi, nicola noro,  
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, daniele pisani,  
stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli,  
elizabeth enrica thomson

*comitato scientifico*

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
georges didi-huberman, alberto ferlenga,  
kurt w. forster, fabrizio lollini,  
paolo morachiello, oliver taplin

**La Rivista di Engramma**

ISSN 1826-901X

a peer-reviewed journal

**161 dicembre 2018**

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-91-9

ISBN digitale 978-88-94840-56-8

finito di stampare agosto 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 7 *Alice Underground. Editoriale*  
Laura Leuzzi e Michela Maguolo
- 13 *Lacan e Deleuze lettori di Alice*  
Andrea Tisano
- 25 *Around 1968. I Pink Floyd nel Paese delle meraviglie*  
Michela Maguolo
- 57 *"Alice vola, Alice è nell'aria"*  
Silvia De Laude
- 87 *"I, Kusama, am the modern Alice in Wonderland"*  
Laura Leuzzi
- 97 *To be or not to be, Alice*  
Simona Scattina
- 115 *Alice attraverso lo specchio di Fanny & Alexander*  
Chiara Lagani
- 129 *Lo specchio di Alice attraverso il cinema*  
Marina Pellanda
- 139 *Alice, o le meraviglie di un negativo*  
Bruno Roberti
- 151 *Inseguendo Alice nel frattempo*  
Roberto Masiero
- 215 *Lost in translation*  
Elisa Bastianello

# Alice, o le meraviglie di un negativo

Bruno Roberti

Attenzione! ... accadrà qualcosa!; ma che cosa? Regressione alle profondità  
orali anali,  
al punto in cui tutto ricomincerebbe, oppure liberazione di un'altra  
superficie, gloriosa e neutralizzata?  
Gilles Deleuze

Alice di *Alice nelle città* di Wim Wenders che 'inviaggia' ogni cosa tirando fuori dalle tasche oggetti magici, Zazie di Queneau e Malle che 'mena per il naso' viaggiando nel metro parigino, la bambina perduta de *Il Fantasma della libertà* di Luis Buñuel che va insieme ai genitori a denunciare la propria scomparsa, la piccola peste dalla coppola storta che si fa fotografare in una luna di carta in *Paper Moon* di Peter Bogdanovich. Le bambinacce circolano, e lo fanno negli interstizi delle immagini di un dispositivo, il cinema (e prima ancora la fotografia), spostandosi sempre a lato, in sintonia con lo scorrere invertito, ed enantiotropico, che è appunto lo scorrere pellicolare, oppure il salto di lato del frame. Queste figure pellicolari, antinomiche, sono intensità fluide e trovano nell'Alice carrolliana il loro archetipo. Alice circola come una figura che trascorre sempre nella liminarietà tra negativo e positivo, piccolo e grande (rimpicciolisce e ingrandisce a vista d'occhio), presiede a quella meraviglia che fa scaturire dal negativo la propulsione positiva delle immagini. E queste immagini corrono, fuggono, producono movimenti del falso e falsi movimenti, automatismi che dischiudono fuoriuscite e insieme ingressi scivolanti in altri mondi (come la *Lucy in the Sky with Diamonds*, o le leve proibite tirate da Ringo in *Yellow Submarine*). La Lucy beatlesiana ha occhi a caleidoscopio e così come appare, subito scompare; Il luogo di Alice è un movimento allucinatorio dove lei si fa imprevedibile e stupefatta, disambientata e mutevole (Alice è dappertutto e in nessun luogo, si

dissemina e il suo ritorno nei psichedelici '60-'70 lascia un posto vuoto in quell'*Alice's Restaurant* di Arlo Guthrie).

In un libretto introvabile ma che ancora scatena energia necessaria *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* (Milano, 1978: vd in questo stesso numero di Engramma il saggio di Silvia De Laude) Gianni Celati 'cura' i materiali di un corso/seminario/movimento al DAMS intorno ad Alice inafferrabile e intensa, materiali che, dentro al movimento del '77, riflettono e agitano immagini e linguaggi, ma anche 'linguacce' e allucinazioni sobillatorie, che accompagnano l'origine della pionieristica stagione di Radio Alice a Bologna. In questi materiali il 'piano intensivo' del cinema emerge continuamente:

*Che?* di Polanski, un film sulla fuga e sul passare a lato di ambienti istituzionali, una favola sul non essere mai a casa propria, con una nuova Alice. *Black Moon* di Louis Malle, un film dove Alice piomba in mezzo al conflitto sociale, a tutte le lacerazioni, anche tra le figure del suo sesso: neanche dalla parte delle donne Alice trova la sua parte, il suo punto di arrivo (Celati 1978, 17).

Alice non arriva mai, è sempre in fuga e in partenza, ma il suo sopraggiungere è allo stesso tempo uno sparire, il suo venire suscita un avvento in negativo, e si perviene ad Alice per un negativo. Carroll veniva ad Alice per un negativo (ecco il sottile senso del suo fotografare le bambine, nude e travestite, come un rimando al corpo sottile, a un simulacro sempre in circuito, irraggiungibilmente senza originale, un abisso, un buco, da cui aleggia un nudo mai messo a nudo completamente, un nudo abissale).

In esergo al trailer di *Black Moon* di Louis Malle (il film del 1975 che trascina una nuova Alice da un territorio 'forato' e abissale percorso da scoppi e militari, da una guerra tra il potere maschile e la potenza femminile) si preconizza: "E se domani la luna sarà nera?". Un'ipotesi di temporalità che rovescia il tempo, lo riarrotola nel suo lato oscuro e insieme lo fa venire in luce sotto la forma di una quindicenne che sembra uscita da un quadro di Balthus, aurorale sviluppo 'sur-vivant' di Alice. Il rapporto con il divenire-animale che già presiede in Carroll alle emergenze

abissalmente superficiali delle avventure del divenire-corpo-bambino, si dissemina nell'intero film e si sposta lateralmente sulle 'strisce', sulle reversioni del verticale in orizzontale, dove la caduta diventa anche uno spostarsi 'di lato' per incontrare i dislocamenti progressivi del piacere (come direbbe Robbe-Grillet). È su una striscia di asfalto che le ruote dell'automobile schiacciano-distendono un porcospino. Ed è continuamente da una finestra che si cala Lily/Alice (verso quella 'dimora inquieta' cui perviene, abitata da una 'Mère Folle', da una Regina pazza che si chiama anche lei Alice, una Signora degli animali che farfuglia una lingua incomprensibile, ma del resto tutte le donne che incontra Lily/Alice si chiamano Alice, come se il nome spostasse posti ed età in un viaggio nel tempo) per incontrare animali archetipici: l'Unicorno che le chiede "Chi lo ha visto?"; i maialini nudi come i bambini; il topolino parlante-squittente; Il Gatto che passeggia sulla tastiera del pianoforte; il Bruco che le scivola sulle cosce mentre è distesa sull'erba, l'insetto che le si posa sulla guancia.... Ed è tramite album fotografici, 'pose' che travalicano il tempo, che Alice ha accesso al rotolo-tempo; la Vecchia Signora con la sua cuffia da cui proviene il dispositivo-linguaggio dell'inconscio, che malata a letto sembra presiedere alle metamorfosi, conserva in un cassetto l'album di foto della sua giovinezza dove appare anche l'unicorno, animale che si accuccia nel grembo della Vergine.

E mentre a Lily-Alice scivolano sulle cosce le mutandine (come in *Queen Kelly* di Von Stroheim), la vecchia le scatta fotografie, delle quali Lily/Alice strappa i negativi dalla macchina fotografica, e nel frattempo si riflette nello specchio.

Malle, in una intervista filmata, definisce *Black Moon* come un "delirio" che si srotola con la complicità dello spettatore, qualcosa come un "incantesimo delle immagini" che vengono dal profondo, da una situazione di crisi, un processo di riconoscimento e guarigione, un viaggio fantastico nei territori sconosciuti e sogliari dell'adolescenza, stato di transito e di mutazione, di "risveglio di primavera" sessuale (direbbe Wedekind). In questo senso le immagini di Alice si rifrangono nella sottilità della percezione che si trasmette e si sviluppa come un negativo nell'attagliarsi dei corpi, agenti e agiti, spettatoriali e attanti.

Sono i *corpi sottili*, i fantasmi *pellicolari*, che attengono ad Alice e alle sue percezioni, alla circolazione delle immagini e allo choc benjaminiano, ai dislocamenti del linguaggio propri delle avanguardie:

In Alice c'è un movimento che è come quello del cinema. Lo stesso spaesamento continuo che il cinema attua col montaggio. Walter Benjamin paragonava il movimento del film al collage dadaista: la tua reazione non è più quella della coscienza pensante ma lo spaesamento di chi è bersagliato sui nervi (Celati 1978,18).

Tale spaesamento ha a che fare con la meraviglia. Lo stupefacente e lo straordinario diventano per Carroll una questione di sviluppo, ingrandimento, rimpicciolimento (come per le avventure di Alice), il corpo si fa parvenza, si assottiglia sulle superfici, sui rotoli, sulle carte, come sostiene Deleuze, in modo che il corpo bambino sia messo sempre in uno stato di fuga dalle profondità, esorcizzando i buchi (del reale lacaniano, abisso il cui rovescio di insufflamento verrà posto da Artaud come 'forsennamento' del soggetto, per dirla con Derrida, in un esorcismo uguale e contrario a quello di Carroll, come lo stesso Antonin ci tiene a ribadire nella sua traduzione, gutturale e danzante-a-rovescio del carrolliano Jabberwocky). Le superfici sono per Carroll sempre fotografiche, attengono a uno sviluppo e srotolamento per cui il profondo risale e si estende in superficie ("il più profondo è la pelle" diceva Paul Valéry). "Fotografia straordinaria" si intitola il primo scritto di Carroll sulla fotografia, che gioca con la parola 'sviluppo' messa in rapporto con la scrittura, la cifra estesa dell'intensità, del piano tensivo. Nel maggio del 1855, pochi mesi dopo aver acquistato il suo primo equipaggiamento fotografico, Carroll comincia a fotografare i piccoli Liddell, tra cui la sua Alice. Un suo poema del 1857, *Hiawata fotografo*, descrive minuziosamente una seduta fotografica, un vero e proprio 'set' che si conclude non a caso con una fuga, tensione tra immobilità della posa e suo scivolamento in fuga. In un racconto del 1858 - *Storia della Signora* - in forma di favola fantastica:

Una signora vi narra in che modo un artista possessore di un apparecchio magico, la "Chimera" - calembour su 'camera', macchina fotografica la cui pronuncia inglese è analoga -, volle farle il ritratto e, non riuscendovi, fu

gettato nella segreta dove morì e si trasformò in fantasma (Gattegno 1980, 172).

La camera 'chimerica' mentre sprofonda nella segreta (e nei segreti impenetrabili dei corpi bambini) sprigiona il fantasma, costituisce i corpi sottili, meravigliosi e straordinari, "puri eventi si sprigionano da stati di cose" come dice Deleuze, notando che dalle avventure underground, nel sottosuolo, nel sotterraneo, di Alice (titolo dell'Ur-Alice), si espandono le meraviglie, scaturisce in superficie, si distende, il paese delle meraviglie, e si scivola oltre lo specchio:

Alice conquista progressivamente la superficie. Sale o risale alla superficie. Crea delle superfici. I movimenti di sprofondamento e di sotterramento lasciano il posto a leggeri movimenti laterali di scivolamento; gli animali del profondo diventano figure di carte prive di spessore. [...] Non ci si inoltra più nel profondo, ma si passa dall'altro lato a forza di scivolare, facendo come i mancini e rovesciando la parte dritta [...] La borsa di Fortunato descritta da Carroll è l'anello di Möbius, in cui una stessa retta percorre i due lati (Deleuze [1993] 1996, 37).

Sono i due lati dello schermo-specchio, indecidibilmente assottigliato nella 'messa in posa' dello spettatore e dei corpi-fantasma, reversibilmente. Ogni volta che si vede un film avviene una 'avventura' di Alice, un passaggio reversibile dall'ombra alla luce. Per "un negativo" e le sue meraviglie. La scacchiera viene posta, come nel racconto di Bontempelli, davanti allo specchio, ma da quale lato? Da dove proviene la luce che illumina la scena?

Dalla scacchiera fisica al diagramma logico. Oppure dalla superficie sensibile alla lastra ultrasensibile: è in tale salto che Carroll, grande fotografo, prova un piacere che si può supporre perverso e che innocentemente confessa (come dice ad Amelia in una "irresistibile eccitazione...: venire a Voi per un negativo... Amelia, sei mia") (Deleuze [1969] 1975, 210).

Ogni volta che un film viene in luce, ogni volta che il processo di riproduzione è anche quello di una ri-memorizzazione, di una ri-proiezione e di una reviviscenza, accade che gli sguardi implicati nel film siano sottoposti a una sorta di dislocazione della traiettoria di visione, come se

l'atto di vedere fosse anche quello di trascrivere e inscrivere un incorporeo in un corporeo, una apparenza in una sostanza materica e fisica fatta di esperienza percettiva e luminosa, la mutabilità di uno spazio in una sorta di immobile tempo, di tempo sospeso, in una topografia dello scivolamento laterale, dell'indecidibilità tra il fuori e il dentro, l'entrare e l'uscire, l'interno della vista e il suo fuori. Sono inerenze del filmico come dispositivo automatico di re-incarnazione, come blocco di durata che costituisce di per sé una specie di scrittura spettrale, di attivazione fantasmatica, e insieme estroflessa in ectoplasmatiche apparenze, di un punto di visione interno, che per automatismo del moto visuale, di una sua perpetua ripetizione mutazionale, si incide, si traccia in una materia tutta esterna, in una alterità in-corporea.

L'Alice di Tim Burton (*Alice in Wonderland*, 2010) si reincarna nel proprio incubo di bambina, il suo transitare sulla soglia dell'adolescenza si ripercuote nel rivivere il sogno allucinato che proviene dal profondo infantile, dalle latebre in cui "i corpi si mescolano, tutto si mescola in una specie di cannibalismo che riunisce alimento ed escremento" (Deleuze [1993] 1996, 37-38), e si insiste nel film sulla fluttuazione di identità di un ritornante, un corpo spettrale di "revenant" che viene continuamente misconosciuto-riconosciuto ("è proprio lei quella Alice?" ci si chiede a ogni svolta), al punto che il corpo desiderante della ragazza "da marito" che istituisce una linea di fuga dall'ordinamento codificato ingaggia una vera e propria battaglia che è, in modo perfettamente deleuziano, un conflagrare e un deflagrare di contingenze, uno scorrere di evento in cui tutte le volte si danno disgiunzioni che paradossalmente sono anche osmosi e congiunzioni. La natura nebulosa e vaporosa ma anche commista caoticamente di insorgenze visive elementali, cieli acquorei o terre aeree, un po' come nella morfologia della Pandora cameroniana, nel film di Burton viene però immessa in una eventualità affidata all'empatia del corpo allungantesi o rimpicciolentesi di Alice, per cui è il suo corporeo ad attivare l'incorporeo e a dare empatia e divenire a immagini sempre in bilico tra taglio ed efflorescenza, come è nella cifra visiva ossessiva in Burton: "l'albero verdeggia, lo scalpello intaglia, la battaglia avrà luogo o non avrà luogo", come scrive Deleuze nel suo libro dedicato ad Alice, *Logica del senso*, dove Carroll viene destinato al rovesciamento del platonismo in una proliferazione di simulacri sul clinamen, cioè su una pista inclinata simile in ciò all'obliquità tangente dello scorrere di una

pellicola e del suo proiettarsi, ma anche all'andare fuori campo, fuori buca, al divergere del percorso reviviscente della luce, della fantasmagoria. In quella battaglia, "ab initio", cioè dal primo titolo 'di sprofondamento' (*Le avventure sotterranee di Alice*) il corpo si inclina in un "wonderland" che attraversa lo specchio in tangenza.

Lo stato dell'infanzia e dell'adolescenza è quello della 'soglia', dello scivolamento da un mondo all'altro: il mondo dei desideri e delle fantasie da un lato, il mondo delle regole familiari e quotidiane dall'altro. Il film lo mette subito in evidenza. Scivola giù e noi con lei precipitiamo "dall'altra parte" dello schermo. Qui l'uso del 3D è consustanziale alla figuralità del film, che è un incubo gotico, come spesso in Burton. Il viaggio è certamente lisergico, ma sappiamo che la lettura in chiave psicotropa, allucinogena, di Alice è una costante, e oggi il digitale ci immerge in un flusso di alterazioni drogate, di percezioni (extra)sensoriali, i nostri corpi e cervelli sono la fonte delle meraviglie. Ma in questo caso l'uso del digitale e quello della terza dimensione vanno in una direzione che, in senso inverso all'investimento morfogenetico di un Zemeckis, assottigliano le percezioni in un moto continuo, in un *perpetuum mobile* che non è più una genesi ma una riformazione, uno srotolamento che riduce e ingrandisce a un tempo, fa passare i corpi dall'altro lato dello specchio. È perciò che l'animazione si fa rianimazione, tutto ricomincia come un incubo ma insieme tutto si gioca su una battaglia già scritta che si srotola come una striscia di cartoon sotto i nostri occhi e che assomiglia tanto al passaggio dimensionale e a una matematica transfinita, quanto a una iperbolica iscrizione destinale del corpo che si reincarna: non a caso la bambina dal vestitino a campana è anche una santa androgina, tanto stregonesca quanto eroica, ma nel senso rilkiano di una identificazione del cavaliere, del drago e della principessa da liberare. Il figurale si insegue, insegue se stesso e il proprio permutare le dimensioni e si rintraccia nella proiezione-scorrimento delle superfici, nell'automatismo oculare del film stesso. La figuralità apparentemente piatta e follemente dimensionata, il cartoon che iperbolizza lo scatto singolo in una danza impossibile, sghemba e sciamanica, cifrata e resurrezionale (quasi quanto quella 'metazombica' di Michael Jackson), quella danza di guerra, di vittoria, di sparizione e di riapparizione del Cappellaio Matto, danza che si attorciglia e ritorna su se stessa. Ma per Burton, e per Alice, per il film stesso, si tratta di un ritorno a Wonderland, "terra della follia" che popola i suoi

incubi fin da bambina. L'orologio di Bianconiglio con il suo ticchettio è per la ragazzina la chiamata all'avventura eroica, infatti alla fine, abbigliata con una armatura da Giovanna D'Arco, combatterà con il suo drago e libererà gli schiavi dalla tirannia della Regina Rossa. Burton sottolinea come tutto ciò è già scritto su un foglio di pergamena istoriato che somiglia a una pellicola e che scorre durante il film con i suoi disegni, prefigurazione del destino di Alice, un libro-rotolo che si srotola e riarrotola in ogni punto del film.

Carroll compone un libro a rotolo, alla maniera dei quadri a rotolo giapponesi. (Nel quadro a rotolo, Eisenstein vedeva il vero precursore del montaggio cinematografico, e lo descriveva così: "Il nastro del rotolo si arrotola formando un rettangolo! Non è più il supporto che si arrotola su se stesso; è quel che vi è rappresentato che si arrotola alla sua superficie") (Deleuze [1993] 1996, 38).

Come la canzone del giardiniere pazzo in *Sylvie e Bruno*, romanzo 'schizo' dell'ultimo Carroll, che, come nota Deleuze, pone la domanda: "È la canzone che determina gli avvenimenti o gli avvenimenti la canzone?". Destino di un occhio fuori dall'orbita, come quello del cane da guardia della Regina Rossa che lei restituisce dopo averlo estratto. Destino delle immagini che fuggono e che ci fanno 'perdere la testa', diventare matti: il segreto però è che tutti i migliori sono matti! Ma il volto folle di un profondo che si revulsiona sgusciandosi e rivoltandosi come un guanto, scivola in superficie: sono le facce degli invitati alla festa di fidanzamento che inclinano allo slittamento verso il loro fuori, teste vuote e impossibili, permutazioni di sguardi-volti, dis-somiglianze che trattengono e lasciano passare, che sono matti senza saperlo e che mentre invitano alla fuga - "Devo pensarci" dice Alice - la risucchiano nella faccia *cachée* del loro essere codificati, cioè in un transfinito in cui i codici sono matematicamente alterati e dunque il film necessita di una fuoriuscita falsa dallo schermo, cioè di una caduta nel proprio fuori fasullo, nel volto posticcio, protesico, nel "doppio fondo" di un abisso superficiale che è il 3D. In tal senso Burton defigura iperbolicamente le teste della regina rossa e dei suoi cortigiani, salvo smascherarli, scomponendo e decostruendo i pezzi di parvenza delle loro sembianze, anatomizzandone la fantasmaticità. Ciò induce Alice allo slittamento in cui la logica è quella del rovesciamento, di un non-luogo o "altra parte", cioè di un luogo che

capovolge il riconoscimento e fa sì che il volto si sfiguri o si *controfiguri*, rendendo i tratti ipertrofici e cannibalici, per cui le teste mozzate fluiscono ed emergono sulla superficie srotolantesi del mondo di sotto, che si rovescia nel mondo di sopra con un movimento laterale, con uno sbucare che è anche, per Burton, ancora una volta, un andare “fuori di testa” o “fuori dell'orbita”, laddove lo sgusciare animale si assimila alle giravolte labirintiche degli spazi in tempi che vanno al contrario, “fuoritempo” ogni volta, tempi che ineriscono a corpi sospesi e scivolanti in uno spazio a “più” dimensioni, vi cadono, precipitano, danzano, scivolano come Bianconiglio e il Cappellaio Matto.

Si tratterebbe allora in questo senso di un film tutto racchiuso, e aperto, in un movimento di caduta e di affioramento, che mentre sparisce da un lato riappare da un altro, in un barbaglio che somiglia alle increspature di un'onda. Questo è un automatismo dello scivolare su se stessi e sulla superficie, del ritornare su un passo che è uno scarto-scatto di immagine:

È l'automatismo che produce uno scarto a darci gioia, la vera scoperta di Alice [...]. La testa va via dal corpo seguendo le linee del fuori. Segue le linee degli avvenimenti come Alice segue il Coniglio Bianco. [...] Bisognerebbe cercare di scrivere e parlare per ellissi, salti e sincopi; comunicare non attraverso le parole ma attraverso figure di movimento, in modo che le cose fuggano, sfuggano. [...] Alice è nata da un movimento del genere, ed è tutta in questo movimento iniziale: la caduta nel buco, il viaggio sotterraneo. [...] La figura è la traccia che si segue quando scivola dentro un avvenimento. Cadere in un avvenimento è come perdersi in un buco che non si sa dove porti. [...] L'evento atteso-inatteso, che prende alle spalle. [...] Le parti dello snodo meccanico sono: attesa, figura, cadere-accadere (Celati 1978, 73-ss).

Il film di Burton diventa ciò che è: la traccia di un desiderio. Moto impossibile, ripetizione differente e perpetua, rimando implicito alle figure scivolanti in cui la letteralità della trascrizione di Alice si sposta verso una dimensione di ulteriorità, “un movimento che può essere ripreso e continuato, non fissato”, come in *Black Moon* di Malle, in *Alice nelle città* di Wenders, in *What?* di Polanski. Continuamente si *riprende* a girare altre Alici. Altre Alici si disseminano.

---

## Riferimenti bibliografici

Celati 1978

G. Celati (a cura di), *Alice disambientata, materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Milano 1978.

Deleuze [1969] 1975

G. Deleuze *Logica del senso [Logique du sens, Paris, 1969]*, Milano 1975.

Deleuze [1993] 1996

G. Deleuze, *Critica e clinica [Critique et clinique, Paris 1993]*, Milano 1996.

Gattegno 1980

J. Gattegno, *Lewis Carroll, vita e arte del "doppio" di Ch.L. Dodgson [Une vie d'Alice à Zénon d'Eléè, Paris, 1974]*, Milano 1980.

Giovannoli 2017

R. Giovannoli, *La farfalla e il Leviatano. Indagini filosofiche su Lewis Carroll*, Milano 2017.

Leach [1999] 2010

K. Leach, *Lewis Carroll. La vita segreta del papà di Alice [In the shadow of a dreamchild. The myth and reality of Lewis Carroll, London 1999]*, Roma 2010.

---

## Filmografia "per Alice"

Una filmografia "laterale e disambientata" di film aliceschi in ordine di suggestione e scivolamento (per la filmografia completa dei film direttamente adattati dall'*Alice* di Lewis Carroll vd il sito IMDb)

*Queen Kelly*, Erich Von Stroheim, USA, 1928-1929.

*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, USA, 1939.

*The Portrait of Jennie*, William Dieterle, USA, 1948.

*Alice in Wonderland*, Walt Disney e Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson, USA, 1951.

*Zazie dans le métro*, Louis Malle, Francia, 1960.

*Lolita*, Stanley Kubrick, Regno Unito USA, 1962.

*Alice's Restaurant*, Arthur Penn, USA, 1969.

*Images*, Robert Altman, USA, 1972.

*What?*, Roman Polanski, USA, 1972.

*Alice in den städten*, Wim Wenders, Germania Ovest, 1973.  
*Paper Moon*, Peter Bogdanovich, USA, 1973.  
*Celine et Julie vont en bateau*, Jacques Rivette, Francia, 1974.  
*Le fantôme de la liberté*, Luis Bunuel, Francia, 1974.  
*Black Moon*, Louis Malle, USA, 1975.  
*Pretty Baby*, Louis Malle, USA, 1978.  
*Quando Alice ruppe lo specchio*, Lucio Fulci, Italia, 1988.  
*A comedia de Deus*, Joao Cesar Monteiro, Portogallo, Francia, Italia, Danimarca, 1995.  
*Lolita*, Adrian Lyne, USA, 1997.  
*Shattered Image*, Raoul Ruiz, USA, 1998.  
*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, USA, 1999.  
*Scarlet Diva*, Asia Argento, Italia, 2000.  
*Alice in Wonderland*, Tim Burton, USA, 2010.  
*Alice Through the Looking Glass*, James Bobin, USA, 2016.

---

### **English abstract**

Wenders' *Alice in the cities*, Queneau and Malle's *Zazie*, the lost child in Bunuel's *Phantom of Liberty*, the terrible child in Bogdanovich's *Paper Moon*. Carrollian Alice is the prototype of filmic, pellicular "bad girls" who circulate in the interstices between images, flow on the surface of the film, always shifting from side to side, never entering the depths. Louis Malle's *Black Moon* is, in the words of Malle himself, a delirium which unrolls with the complicity of the spectator, a spell of images arising for critical situations, a process of identification and healing, a fantastic trip in those unknown lands on the threshold of adolescence. Tim Burton's *Alice* is reincarnated in her nightmare as a girl on the threshold of adolescence, in a ghostly body continually regarded and disregarded. All the mentioned films are traces of a desire, different and perpetual repetitions, implicit references to sliding figures, in which the literality of Alice shifts toward a dimension of ulteriority.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • dicembre 2019

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**

dicembre **2018**

**161 • Alice Underground**

**Editoriale**

Laura Leuzzi e Michela Maguolo

**Lacan e Deleuze lettori di Alice**

Andrea Tisano

**Around 1968. I Pink Floyd nel Paese delle meraviglie**

Michela Maguolo

**“Alice vola, Alice è nell’aria”**

Silvia De Laude

**“I, Kusama, am the modern Alice in Wonderland”**

Laura Leuzzi

**To be or not to be, Alice**

Simona Scattina

**Alice attraverso lo specchio di Fanny & Alexander**

Chiara Lagani

**Lo specchio di Alice attraverso il cinema**

Marina Pellanda

**Alice, o le meraviglie di un negativo**

Bruno Roberti

**Inseguendo Alice nel frattempo**

Roberto Masiero

**Lost in translation**

Elisa Bastianello