



Istituto di Istruzione Secondaria Superiore
LICEO SCIENTIFICO E CLASSICO STATALE
LEONARDO DA VINCI



Via Padre Angelo Centullo 70020 Cassano delle Murge (Ba)
tel. 080 763 790 / 080 776 060
www.liceocassano.it • bais03100g@istruzione.it
Distretto 14 • Cod. Mecc. BAI503100G • Cod. Fisc. 91 00 14 50 724

LICEO CLASSICO E SCIENTIFICO PLATONE - LEONARDO DA VINCI

di CASSANO delle MURGE

Progetto Offerta Formativa: Filosofia del cinema 2015-2016. "Neuro-Cinema"

Prof. LUCIANO APRILE

Mercoledì 20 gennaio 2016. Ore 15,30

SHUTTER ISLAND (Martin Scorsese, U.S.A 2010)

"Stars, hide your fires,

"Stelle, nascondete i vostri fuochi!

Let not light see my black and deep desires. La luce non veda i miei oscuri e segreti desideri.

The eye wink at the hand; yet let that be L'occhio non guardi quello che fa la mano, ma si

Which the eye fears, when it is done, to see". Compia l'atto che l'occhio, una volta compiuto,

(Shakespeare, "Macbeth", I, IV, 51-54).

Teme di vedere".

"Le streghe, nel 'Macbeth', appaiono come potenze esterne che predeterminano a Macbeth il suo destino. Ma ciò che esse annunziano è il suo intimo e più segreto desiderio" (Hegel, "Estetica", pag.260).

Un raffronto tra la tragedia di Shakespeare, Macbeth, e quella del protagonista di "Shutter Island" è possibile: a condizione che la parola 'desiderio'(usata da Hegel nelle sue "Lezioni di Estetica"), venga complicata dal concetto freudiano di 'pulsione di morte', cioè quell'istanza misteriosa della psiche che desidera il male, che aspira alla distruzione e alla morte, e che coabita, in noi con il 'principio di piacere'. E a condizione che il tema psicologico e antropologico della volontà, del libero arbitrio (che è il tormento di Macbeth), si aggiunga quello della memoria (che è l'angosciante e insopportabile segreto della figura di Teddy Daniels, il protagonista del film).

Il cinema, quando era giovane, anzi, appena nato (Lumière e il treno che viene incontro agli spettatori terrorizzandoli), voleva mostrare la realtà, così com'è, normalmente, proiettandola su un lenzuolo (lo schermo). Era un cinema ingenuo, forse innocente. Oppure, il cinema degli inizi,

creava mondi fantastici (Méliés e il viaggio sulla luna), ed era anch'esso ingenuo, e sognante. Da un po' di tempo il cinema si è fatto 'adulto', complesso, 'difficile'. Sempre di più chiede allo spettatore non di semplicemente 'guardare', ma lo invita o lo costringe a collaborare. Quasi 'gioca' con lui, lo provoca, mette alla prova le sue competenze, del piano narrativo o del piano tecnico-cinematografico (che devono essere sempre più complesse e specializzate). Il reale che ci viene mostrato non è più una scena disposta di fronte a noi, ma è un gioco di specchi, di rimandi, di mondi interiori, di sguardi mentali (sogni, flashback, allucinazioni, desideri) che operano nei protagonisti e chiedono a noi di partecipare. E' accaduto nel cinema (con ovvio ritardo temporale) quello che successe nel pensiero moderno con il 'Cogito' cartesiano, quando il 'mondo' si spostò dall'esterno all'interno di quella camera oscura chiamata mente che divenne il luogo di tutte le rappresentazioni, di tutte le visioni, le idee, i sentimenti.

Negli ultimi 30 anni circa, il cinema contemporaneo, ha compiuto la stessa inversione, mostrandoci storie che apparivano reali e che erano sogni, mondi che erano oggettivi e che risultavano essere proiezioni di un'unica mente. Così facendo il cinema che, come il teatro e la letteratura tutta, è stato sempre empatico, cioè in grado di suscitare immedesimazione psicologica ed emotiva, si è fatto 'empatetico', vale a dire che oggi volutamente certi film ci costringono a guardare con gli occhi di un personaggio, ci fanno coabitare i mondi che pervertono la loro stabilità mentale, ci stimolano a colmare vuoti, a ricostruire come un puzzle tempi narrativi scoordinati, multipli, a volte tanti quante sono le soggettività dei protagonisti e delle rispettive storie.

Certe volte persino le dimensioni della vita e della morte sono risultate sconvolte, capovolte e spesso sospese nella confusione (o nell'inganno) fino alla sorpresa finale dell'ultima scena. In questo modo tutto l'apparato neurologico dello spettatore, le emozioni, le reazioni nervose, le risposte cognitive, risultano mobilitate. Già lo diceva Aristotele (nel "De Anima") che la mente pensa per immagini, che senza la materia sensibile delle immagini ('phantasmata') qualunque pensiero è difficile se non impossibile. Fantasmi dunque, ricordi, visioni, paure, desideri e rimorsi. Anche nel Macbeth di Shakespeare o nell' Amleto, infatti volano coltelli fantasmatici, appaiono e scompaiono figure, larve che turbano e mettono in moto i pensieri e le passioni. "Shutter Island" è una tragedia greca, un dramma shakesperiano coi suoi fantasmi e i suoi rimorsi volteggianti. Il desiderio segreto e impossibile di rivivere il proprio dolore, la propria colpa (quello che Freud chiamava appunto 'pulsione di morte' o 'coazione a ripetere'). E' questo il fantasma che aleggia in questo film, un fantasma i cui contorni sono intorbidati e distorti da altre storie, passate e presenti, che incorniciano la storia principale, quella del protagonista assoluto (Di Caprio). La 'simulazione incarnata' (così la neurologia definisce il meccanismo della identificazione), vale a dire l'immersione empatica nei panni del protagonista, risulta faticosa e difficile, infine anche traumatica, a causa della potenza tragica disvelata pian piano dai passi narrativi e psicologici del film. La memoria, il sogno, la follia, il desiderio impossibile, anche nostro, di noi 'semplici' spettatori, di cambiare il passato, di fare in modo che ciò che è accaduto possa essere annullato risulta impossibile, dentro la cornice di una visione realistica del tempo: Nietzsche chiamava 'il peso più grande' questa ineluttabilità del tempo, la sua irreversibilità e invitava il 'superuomo' l' uomo-a-venire a liberarsi dalla tortura del risentimento che il passato ci incolla addosso. Una conquista difficile, l'accettazione del proprio passato, l' "amor fati", il "così-volli-

che-fosse". Come sempre, al di là della storia narrata, della specifica vicenda con i suoi luoghi (l'isola e il 'penitenziario'), i suoi riferimenti storici (la 2° Guerra mondiale e la Guerra Fredda), i suoi risvolti scientifici (la psichiatria e la cura del disagio mentale) riesce a colpire le corde emotive e le strutture esistenziali di chiunque sia coinvolto nella visione del film.

In *Shutter Island*, sin dalle prime inquadrature, con l'avvicinarsi della nave all'isola, veniamo trasportati dentro un'atmosfera torbida, inquietante, in cui le coordinate narratologiche sembrano in breve anebbiare e la nostra comprensione dell'ordito logico del racconto ritardata.

Come spettatori non ci aiuta neanche una definizione stilistica del genere di film in cui ci troviamo: sentiamo che taluni 'segreti' aspettano di essere svelati; c'è un'aria di complotto, da film di spionaggio, un ritmo noir da film giallo, e una minaccia incombente, come fossimo in un horror. La colonna sonora è fatta di musica tesa, drammatica (classica o contemporanea: Claudio Abbado che dirige la Wiener Philharmoniker, oppure John Cage, Brian Eno o Max Richter).

Che la 'location' sia un vecchio edificio (adibito a ospedale psichiatrico) nel cuore di una piccola isola altrimenti disabitata mette subito l'agenda emozionale dello spettatore in codice d'allerta, e il pubblico abituato a certi film recenti ("I soliti sospetti", "Memento", "The others", "Il sesto senso", "The orphanage") la cui tessitura non-euclidea risulta alla fine contenere un vero e proprio scherzo ai danni dell'intelligenza di chi sta seduto in poltrona, è stimolato a rintracciare lacune narrative o ellissi che diano un senso compiuto alla storia. Si cerca in pratica di cogliere il velo divisorio (se c'è) fra vero e falso, tra normale e patologico (giacché siamo in un manicomio!), tra la veglia e il sogno, tra la realtà e qualcos'altro. Letteratura e cinema condividono tantissime strutture sintattiche (il cinema è sempre narrativo) ma per alcune opzioni il cinema sembra possedere alcune soluzioni, che solo il cinema stesso può permettersi: "Sliding doors" (Peter Howitt, 1998), ad esempio, mostra due sviluppi possibili di una medesima storia, rendendo compresenti due realtà concorrenti e alternative. Ma la complicità (fra film e spettatore) più disturbante e rischiosa è quella con la quale ci si chiede di empatizzare con la follia: non solo storie ambientate in manicomio, già nel cinema degli anni '40 ("La fossa dei serpenti", "Il tunnel della follia") ma storie ambientate 'dentro' la mente del protagonista ("Repulsion" di Polanski, "Fight club" di David Fincher, "Essere John Malkovich" di Spike Jonze, "Spider" di David Cronenberg, e poi "Shining", "A beautiful mind", "Requiem for a dream" eccetera). La necessità di immedesimarsi in un disturbato mentale, l'invito a calarsi dentro un punto di vista 'malato', sofferente, alienato, non era per nulla divertente per il pubblico ed è stata a lungo una soluzione impossibile, essendo ritenuta la follia una condizione aberrante su cui pesava un assoluto stigma sociale. Qualcosa da evitare, sul piano psicologico, così come non si poteva fare a meno di 'lieto fine' sul piano estetico. Poi, in concomitanza con i nuovi orizzonti di interpretazione della malattia mentale anche il cinema ha contribuito alla formazione di uno sguardo diverso sul rapporto tra normalità e follia, talvolta insistendo sulla follia come su aspetto inevitabile della genialità creativa in rapporto al conformismo e al perbenismo ipocrita della società di massa e delle sue istituzioni 'totali' (gli ospedali, i manicomi, le fabbriche, i collegi e le scuole).

Perché cambiasse la percezione della follia, al cinema come nella realtà, occorre una sorta di rivoluzione culturale riguardo la malattia mentale: con l'affermazione del pensiero scientifico, nel '600, si era affermata una distinzione secca fra 'Ragione e 'sragione', il 'Cogoto' di Cartesio aveva con un semplice gesto relegato la follia nel limbo del non umano, del mostruoso. Ma Freud e la psicanalisi ("l'io non è più padrone in casa sua"), la fenomenologia psichiatrica, la storiografia 'archivistica' di Michel Foucault ("Storia della follia nell'età classica" è del 1964, "Sorvegliare e punire" del 1975) e infine l'antipsichiatria di Donald Laing, Erving Goffman e Franco Basaglia e Giovanni Jervis in Italia avevano lentamente ma definitivamente cambiato l'approccio al tema della 'pazzia'. Per più di un secolo però la psichiatria ufficiale aveva praticato la strategia della reclusione del diverso. Si era proceduto all'internamento dei malati in edifici plumbei e mortificanti, con i letti contenzione, le camicie di forza, le docce fredde e infine, più traumatico e devastante di tutti, l'elettroshock, un'autentica tortura utile a sedare le residue energie del recluso, a renderlo inoffensivo, a 'spegnerlo', senza alcun rispetto per la sua dignità e persino per il suo corpo. E infatti solo negli anni '60 del '900 hanno cominciato a farsi strada letture diverse della 'follia', della schizofrenia e ad affermarsi metodiche terapeutiche basate non più sulla contenzione fisica o sugli psicofarmaci, ma sul rapporto umano fra medico e paziente, sulla riabilitazione affettiva e relazionale. Un film del 1975 come "Qualcuno volò sul nido del cuculodi Milos Forman contribuì moltissimo a portare alla coscienza del grande pubblico l'insopportabilità di questo regime reclusorio, legittimato dalla autorevolezza indiscutibile della scienza ufficiale.

Ora, la trama di del film di Scorsese, "Shutter island", è costruita su questo delicatissimo tema, anche se lo spettatore lo scopre solo a piccole dosi e con difficoltà. È una storia ambientata nel 1954 proprio in un anno e in un tempo storico in cui stavano appena germogliando le idee che avrebbero cambiato la psichiatria, mentre una sorta di paranoia collettiva indirizzava da tutt'altra parte le paure dell'uomo medio americano: la guerra fredda, la paura della bomba atomica, l'orrore per il nemico interno, il comunista in un clima di sospetto verso chiunque (intellettuali, artisti e scienziati) fossero in odore di simpatie per il nemico (è del 1954 l'esecuzione tramite sedia elettrica dei due coniugi Rosenberg, due scienziati condannati e giustiziati con l'accusa di spionaggio a favore dell'Unione Sovietica. Di quell'epoca il film prende a prestito l'atmosfera di sospetto e di angoscia che la caratterizzò: erano gli anni del 'maccartismo' e delle sue leggi speciali che chiudevano l'America in un clima irrespirabile di tensione e paura, che si traduceva, nell'informazione pubblica, nel senso comune ma anche nella cultura anche nella cultura in una diffusa ansia di immunizzazione dal pericolo costituito dall' 'altro' (il diverso, lo straniero, il 'negro', il comunista, l'omosessuale).

La scelta di Scorsese di ambientare il suo film in quel periodo è dunque molto significativa. "L'isola della paura", è questo il titolo italiano del romanzo di Dennis Lehane a cui si è ispirata la trama del film, è il luogo in cui si incontrano le paure e il clima di violenza diffusa di quegli anni. La claustrofobia e il senso di minaccia allarganti persino sul paesaggio, l'isola, un luogo isolato e isolante per eccellenza, una costruzione che dovrebbe essere adibita alla cura e alla riabilitazione e che invece dà luogo ad un cortocircuito inquietante. Noi spettatori che abbiamo immediatamente aderito, in modo 'naturale' al punto di vista dei due investigatori protagonisti, avvertiamo lentamente l'insinuarsi nelle pieghe della trama il pericolo perturbante di qualcosa di sconosciuto;

percepriamo che qualcosa di orribile viene celato, che una violenza sconosciuta incombe e che il rapporto ben definito tra bene e male è destinato a rivelarsi illusorio.

Scorsese ha fatto ricorso alla consulenza dello psichiatra James Gilligan, autore di uno studio autorevole sulla 'cura' dei disturbi mentali, intitolato "Violence", e per molti anni Direttore del manicomio criminale di Bridgewater, che egli stesso contribuì poi a far chiudere. Egli ha fornito i dati nosografici per il profilo del personaggio protagonista, autore di un crimine orrendo, con cui non riesce a convivere, subendo uno sdoppiamento della personalità, estrema difesa della mente da un passato insopportabile, da una colpa interiore che si è condannati a non poter obliare se non a prezzo della follia.

Tutta la complessa, intricata trama del film, alla fine, assume toni patetici: l'esperienza di ritrovarsi, ri-scoprirsi assassini della propria famiglia, magari determinata dalla convinzione patologica di agire per il bene dei propri cari, quasi un estremo sacrificio (la psichiatria parla di 'omicidi altruistici') di fronte alla percezione di un'impotenza totale a preservare i propri piccoli dai mali e dalla cattiveria del mondo, porta ad effetti devastanti, fatti di dolore, rabbia verso se stessi, che solo un approccio terapeutico sensibile e umano verso le corde intime sfibrate del paziente può tentare di sanare. I 'colpevoli', padri o madri che siano, non riescono a perdonarsi, oscillano psicoticamente fra realtà inventate e false ricostruzioni, fra buchi di memoria e 'ricordi di copertura'. La complessità di un personaggio così tragico, viene ulteriormente 'arricchita' dall'esperienza, che tanti giovani americani coinvolti nella Guerra Mondiale da poco conclusa, una guerra piena di orrori, traumatizzante, le cui vicende vissute, quando non uccidevano, lasciavano ferite, talvolta ferite dell'anima irrecuperabili (un problema molto sentito in America, quello dei reduci dalle guerre, comprese quelle del Vietnam, o, in tempi più recenti, dell'Iraq, e che proprio il grande cinema ha contribuito a far diventare un tema della sensibilità collettiva e dell'immaginario pubblico).