

L'origine, la ferita Memoria e immagini in *Shutter Island*

Filippo Fimiani

1. *Soglie e montaggi*

Prima ancora di iniziare, perfino prima del logo della casa cinematografica e delle informazioni sulla produzione, del titolo del film e dell'indicazione sul luogo e il tempo della narrazione – Boston Harbor Islands 1954 –, c'è il suono. Senza tagli, e tuttavia misto, montato da Philip Stockton, collaboratore fedele di Scorsese. Ascoltiamo, e passiamo impercettibilmente da *Lontano* di Gyorgy Ligeti, brano del 1967 per grande orchestra – nella versione diretta da Jonathan Nott – e *Fog Tropes*, composizione del californiano Ingram Marshall, del 1981, per nastro magnetico e sestetto di ottoni, diretta da John Adams per l'Orchestra of St. Luke's (cfr. Bruhn [2013]: 324-327). Se *Lontano*, associato al logo della Paramount e dunque destinato solo a noi spettatori, è costruito sull'opalescenza timbrica e armonica, senza temi o melodie ma con flussi di entità sonore spettrali e tra loro distanti, *Fog Tropes* è un brano di dieci minuti d'*ambient sound* registrato in bassa definizione nella baia di San Francisco, incluse le sirene di segnalazione per la nebbia. «*Various fog horns, getting louder....*», dice lo spartito, una «sorta di collage», ha detto Marshall, un composto di elementi ambientali, casuali e singolari, cui si aggiunge, per *Shutter Island*, lo sciabordio dell'acqua. *Fog Tropes* non è, dunque, un documento sonoro in senso stretto, non è una registrazione neutra e trasparente o una reliquia acusmatica, assoluta e autentica, dell'ambiente sonoro come tale. D'altronde, per Marshall il brano non riguarda ricordi precisi e localizzati della baia di San Francisco, ma il sentimento di smarrimento e perdita, lo stato d'animo di una memoria senza oggetti. La dichiarazione di poetica accompagna la storia del materiale sonoro e ribadisce, sul piano dell'intenzione dell'artista e del significato dell'artefatto musicale, che il brano di *field music* si sgancia dal riferimento indicale e *site specific* e riguarda ambigualmente e metaforicamente – *tropi*, appunto – qualcosa di generale e indefinito, di universale ed esistenziale.

Forse anche per questo, Jarad Levine e il responsabile della colonna sonora di *Shutter Island*, Robbie Robertson, hanno scelto *Fog Tropes* per la prima inquadratura: una massa biancastra e densa riempie lo schermo, lentamente ne emerge da lontano un rimorchiatore, con una figura umana sulla prua, mentre riecheggiano le sirene nella baia nebbiosa di Boston, intese anche dai personaggi di finzione – nel romanzo, evocano l'infanzia solitaria del protagonista (Lehane [2003]: 251) –. Ora, proprio perché non più indice ma indizio, il riecheggiare delle sirene collabora alla credibilità della narrazione e corrobora la nostra partecipazione emotiva alla situazione, minacciosa e inquietante.

Per me, tale uso del suono è quasi un'allegoria del punto di vista di Scorsese sulla storia, la memoria e la violenza nell'adattamento del romanzo di Dennis Lehane, realizzato da Laeta Kalogridis. Il reimpiego della musica concreta di Marschall è quasi una "formula di metodo", a patto però di non intendervi un'invenzione e una ricorrenza intertestuale reperibile in altre opere di Scorsese, e specificatamente in merito all'uso del medium sonoro. Preferisco, infatti, cogliervi una soluzione singolarmente intermediale, che è anche e soprattutto capace di far luce sulla posta in gioco sull'uso che il cinema può fare delle immagini storiche e della loro portata di verità, del loro statuto di prova e testimonianza. Quanto accadrà per le immagini dell'ingresso dell'armata americana a Dachau il 29 aprile 1945, rivissuto e rivisto attraverso le allucinazioni post-traumatiche di cui soffre il protagonista, Edward "Teddy" Daniels / Andrew Laeddis (Leonardo DiCaprio) e non il punto di vista della ricostruzione storiografica, vale già per *Fog Tropes*. Come le immagini, i suoni non hanno solo una funzione realista e, più profondamente, documentaria, ma un effetto espressivo ed empatico, denotano una tonalità emotiva e un'atmosfera psicologica adatta al soggetto e al genere. Suoni e immagini connotano uno stile strettamente cinematografico e autoriale, che richiede allo spettatore un ascolto e uno sguardo insieme storico e fantastico, capace di esercitare varie competenze ermeneutiche nei confronti di diversi archivi memoriali e culturali.

Lo spettatore dovrebbe, in effetti, essere capace di riconoscere indicazioni e allusioni a materiali – visivi e sonori – della storia della Seconda Guerra Mondiale e contemporanea, Vietnam incluso, di afferrare rimandi a paradigmi della psicologia e a dispositivi della cura clinica negli anni Cinquanta ma anche alle pratiche d'internamento dopo l'11 Settembre, di cogliere citazioni o riformulazioni della storia del cinema e dei suoi immaginari. Delocalizzato e depersonalizzato, depsicologizzato, l'ascolto di *Fog Tropes* auspicato da Marschall corrisponde alla denaturalizzazione della fonte acustica e al *décadage* progressivo del contesto sonoro (Chion [1991]: 25 ss, e [1998]: 121 ss,), che introducono una sospensione narrativa – nonché stilistica e di genere – e un effetto fantastico (Leutrat [1995]: 95 ss). A

disagio, l'ascolto e la visione dello spettatore sono condotti ad attivare analogie e ospitare risonanze e interferenze, sono quasi costretti a sforzarsi di riconoscervi rivelazioni da interpretare, a fare congetture su una massa di segni confusi e densi, sono ridotti a cercare un sollievo e, forse, una soluzione a elementi opachi e dolorosi. Come il protagonista, e ben più di lui, lo spettatore è impegnato in un'indagine poliziesca che si rivela essere un'anamnesi clinica e una rammemorazione psichica.

Ora, sin dalla prima inquadratura, *Shutter Island* ci presenta un palinsensto di echi sonori e visivi e di fonti non solo cinematografiche, che, occultate da Scorsese melomane e *cinéphile* (Bruhn [2013]: 325-326, Lombardo [2014]: 68-69), disturbano il racconto e turbano lo spettatore, disorientato da peripezie narrative incomprensibili e significati oscuri, smarrito da mescolanze di stili e di generi, sempre più a disagio nel partecipare alle intense emozioni dei personaggi, intensificate e dramatizzate in corpi sofferenti, e sconcertato dal recupero massiccio d'immagini e immaginari del cinema e dell'arte. In *Shutter Island*, i limiti tra immagini – sonore e visive –, le loro origini e i loro destini, sono dialettici, mobili e in formazione, come gli strati della memoria innanzitutto cinematografica che lo spettatore deve risondare in profondità e riportare alla luce altrimenti rispetto al proprio presente.

La scena delle immagini costruite e mostrate in *Shutter Island* è uno spazio finzionale e vissuto, patologico (Vidler [1994]: 39 ss), che non coincide con un luogo reale ma in cui spazio e tempo collassano l'uno sull'altro, confondendo e coinvolgendo profondamente lo spettatore. Tale scena estetica non è solo sensibile, ovvero affare di sensi e corpi, ma è, per dirla con Kafka, *ein Schlachtfeld*, è una scena di guerra, una scena tragica e polemica, nel senso di un *polémos* insieme storico, culturale e simbolico, e originario, antropologico e psichico – esemplare il dialogo tra Teddy e l'ex-militare Vice Warden McPherson (John Carroll Lynch), che sostiene che la violenza è il più grande dono di Dio agli esseri viventi, che è nella natura degli uomini e che non c'è alcuna morale (Lehane [2003]: 278-279) –. Scorsese fa scontrare materiali visivi e acustici diversi, perfino incoerenti o incompatibili, rielabora plasticamente – grazie alla ricerca sul suono di Jarad Levine e Jennifer Dunnington, alla fotografia di Robert Richardson e al montaggio di Thelma Shoonmaker (Thomson [2010]) – i loro aspetti e riformula i significati successivi che hanno poi, anche loro malgrado, permesso e sopportato.

2. Nomi, luoghi, corpi

Prendiamo per esempio l'*ostinato* del brano di musica concreta di Marshall. È stato notato (Kupfer [2012]: 209-211, Fuller [2010]: 16-18) che evoca l'ouverture de *Die*

Toteninsel (op. 29) di Rachmaninov. Il poema sinfonico per orchestra, fu ispirato alla celebre serie di dipinti di Böcklin – Hitler ne possedeva uno –, che a sua volta sono il cuore iconografico di tenebra di due film-culto horror prodotti da Val Lewton per la RKO negli anni Quaranta e tenuti molto presenti da Scorsese, *I walked with a Zombie* (1943, di Jacques Tourneur) e *The Isle of the Dead* (1945, di Mark Robson).

Avviciniamoci allora a quest'isola che emerge dalla nebbia, rocciosa come quella di Virgilio (*Aen.* I 260-264) e de *L'Avventura* di Antonioni (1960), dove, come dall'ospedale psichiatrico di *Shutter Island*, una donna scompare nel nulla. Prima di sbarcarci e osservarla, di avvertire anche noi l'atmosfera inospitale e violenta della natura selvaggia e dell'architettura di detenzione, restiamo sulla soglia di questa scena insieme originaria e metaforica, tra finzione e storia (Dumora, Heitz [2014]). Soffermiamoci un istante sul nome di questo luogo separato dal mondo e, allo stesso tempo – come in un'anti-utopia –, del mondo specchio e microcosmo.

Come in un emblema, eterotopia, eterotoponimia ed eterocronia sono intrecciate. I luoghi e i nomi, come le immagini sonore e visive, implicano temporalità differenti e, incastonati tra regimi di storicità disuguali, indicano origini diverse, e diversamente intelligibili. L'insularità è paradigma di luoghi di eccezione, assoluti e totalitari, sciolti da ogni altrove reale e immuni a ogni possibilità di effrazione e fuga, luoghi d'eccezione e di esclusione per inclusione; per questo, a *Shutter Island* non c'è alcuna coercizione spaziale manifesta e alcun divieto alla libertà di movimento (Pheasant-Kelly [2012]: 216). L'isola è rinchiusa su se stessa e coincide perfettamente con la lettera del suo nome: senza tener conto delle fantasie infantili e quasi mitiche sulla sua origine nel romanzo – isola dei pirati, secondo Lehane (2003: 8) –, è davvero isolata, è come uno *shutter*, che significa anta, persiana, otturatore – acustico e fotografico –. *Shutter Island* è insomma un dispositivo insieme naturale e architettonico di esclusione e reclusione, che sigilla e separa, che impedisce intrusioni e fuoriuscite; come una corazza. Non per caso, Scorsese e Robert Guerra, il direttore artistico, scelgono con cura le immagini osservate da Teddy al suo arrivo nello studio del Dottor John Cawley (Ben Kingsley), che introducono il tema – determinante anche per lo stile visivo del film – della follia e della dialettica tra cecità e visione, tra illuminazione e accecamento. Tra di esse, tratta probabilmente da un atlante medico tardo-ottocentesco, spicca la figura, isolata nello spazio, di un paziente legato a una sedia con la testa cinta da uno strumento che, un casco con una pesante visiera, mette in opera un vero e proprio imprigionamento percettivo e inscena un'introspezione coatta e alienata, senza spettatori. E, quasi fosse un'allegoria, sembra riassumere la natura e la funzione performativa del nome dell'isola stessa. C'è poi una riproduzione

della tavola 24 di *Marriage of Heaven and Hell* di William Blake, in cui, ispirato a un'altra iconografia di isolamento – l'eremita Giovanni Crisostomo di Dürer (Wind [1937]) – e a Daniele (IV, 29-30), compare Nabuccodonosor, occhi sgranati e ridotto a una vita disumana, folle e bestiale, analoga, per atteggiamenti espressivi e schemi corporei, a quella impersonificata da alcuni malati detenuti a *Suhhutter Island* e dallo stesso Teddy.

Un solo nome etichetta quest'isola-dispositivo – che include quello dell'architettura d'internamento – e il suo funzionamento disciplinante, acustico e visivo, spaziale e psichico, nei confronti della memoria e della storia, individuale e collettiva, e del cinema: Ashecliffe. In questo nome, già si vede la cenere, *ash*, delle allucinazioni di Teddy. In una stanza in fiamme, il corpo fragile della moglie, Dolores Chanal (Michelle Williams), si sgretola per metà tra le sue braccia, come la figura della *Vanitas* avvinghiata da Jack Torrance (Jack Nicholson) in *Shining* di Kubrick (1980), e si disperde in mille fiocchi leggeri d'una pioggia di cenere. Pioggia che diventerà poi – grazie alla plasticità che lega le immagini del trauma in un racconto – il vortice di fogli di carta nella stanza del *der Kommandant* agonizzante a Dachau. Raccolte già nel nome dell'isola d'ospedalizzazione, queste variazioni figurali non sono però solo visive e circoscritte al racconto di *Shutter Island*, ma si ripercuotono anche nella storia del cinema e della letteratura – il senso di colpa di Teddy per l'uccisione della moglie lo avvicina per certi versi a Heathcliff, protagonista autodistruttivo di *Wuthering Heights* di Emily Brontë –, e, in generale, negli archivi dell'immaginario e della finzione. Ma non solo. Nell'onomastica forse letteraria e cinefila dell'ospedale dell'isola immaginaria risuona anche la realtà storica la più recente e i suoi protagonisti più nefasti. Ashecliffe, nome del luogo fittizio e definitivo di detenzione e controllo di corpi e anime, contiene anche il nome di John Ashcroft, Procuratore Generale di Georges Bush e figura decisiva nel *Patriot Act* dopo l'attentato dell'11 settembre, promotore del programma d'investigazione antiterrorista interna *Stellar Wind*, dichiarato poi illegale e annullato e bollato da David Lehane il più grave assalto alla libertà individuale dopo il Maccartismo. E il 1954 è la cornice storica in cui si consumano, fino al tragico finale, i tre giorni dell'indagine di Teddy sull'isola, che forse è finalmente il caso di riassumere brevemente.

Con un passato da soldato e ispettore della polizia, Teddy sbarca su Shutter Island con il nuovo partner, Chuck Aule (Mark Ruffalo), apparentemente per indagare sulla scomparsa di una paziente, Rachel Solando (Emily Mortimer), dall'ospedale psichiatrico Ashecliffe, ma è in realtà convinto che Andrew Laeddis (Elias Koteas), il piromane che avrebbe recentemente ucciso la moglie, sia tra i pazienti internati dai dottori John Cawley e Jeremiah Naehring (Max von Sydow). Con quest'ultimo, di origine tedesche, ha

un'aspra discussione sulla Seconda Guerra Mondiale, sugli «uomini di violenza» e gli «uomini violenti», sui campi di concentramento e sterminio, sulla morte di Dio.¹ Teddy ha partecipato alla liberazione di Dachau, e le immagini indimenticabili di ciò che ha visto lo assalgano con una estrema forza sensoriale durante violente crisi allucinatorie e nei sogni, lo abbagliano con una luce interiore – che richiama quella di *The Big Shave*, primo e feroce cortometraggio di Scorsese del 1967, già costruito su una polarità tra dimensione mitica e originaria, *Moby Dick*, e realtà storica contemporanea, la guerra in Vietnam (Mezt [2013]) –. Tali immagini sono risvegliate dalle note patetiche del *Quartetto in La minore per piano e archi* del giovane Gustav Mahler (eseguita dal Pražák Quartet). Teddy le ascolta nel salone del Dottor Naehring, o meglio le riascolta, perché le ha già sentite la prima volta nella stanza dell'ufficiale superiore tedesco di Dachau, lasciato morire agonizzante dopo il suo fallito tentativo di suicidio. Tornerò sulla musica e sulle conseguenze e i significati di tale *nach-Lören*; intanto, continuo a riassumere la trama.

Teddy prosegue la sua doppia inchiesta, in un crescendo di allucinazioni che si confondono con lo stato di veglia. Si ritrova a Dachau di fronte una pila informe di cadaveri innevati, da cui risorgono Rachel e una bambina implorante; di nuovo nel salone del Direttore dell'Ospedale, al posto del Dottor Naehring c'è però Leaddis, sfregiato con un occhio di vetro, con cui avrà un confronto intollerabile, nell'oscurità totale di un edificio tenuto nascosto della struttura ospedaliera, in fondo a un dedalo di scale e corridoi; troverà poi la vera Dolores in una grotta, che gli confermerà quanto sono malsane le pratiche psichiatriche e farmacologiche condotte nell'isola, volte al controllo totale degli individui. Infine, Teddy riesce a entrare nel faro, il cuore oscuro dell'isola, dove Cawley gli rivela che lui, Teddy, è in realtà Laeddis e che due anni prima ha affogato sua moglie dopo aver scoperto che aveva a sua volta tolto la vita ai loro bambini: Teddy ha rimosso tale gesto insopportabile rifugiandosi nel passato e, rivivendo il precedente ruolo di agente federale, è ossessivamente alla ricerca di un complotto. Il Dottore rivela che la soluzione del mistero è nella lettera: Teddy ha inconsciamente elaborato un doppio anagramma intrecciando tra loro i nomi di Dolores Chanal e Rachel Solando e di Teddy Daniels e Andrew Laeddis, che non sono che una sola persona. Purtroppo, a nulla è servito l'esperimento del gioco di ruolo, messo in scena da Cawley e Chuck – in realtà il suo psichiatra, il Dottor Lester Shenan – e tutto il personale dell'ospedale. Il rischio, dopo quest'ennesimo

¹ «Do you believe in God, Marshal?», domanda il Dottor Naehring a Teddyy, che risponde dapprima in tedesco «Das Glaube Ich»; assente nel romanzo, quest'inserzione è una ripetizione mimetica di quella che Celan avrebbe detto «la lingua degli assassini».

fallimento terapeutico, è la lobotomia. Messo di nuovo di fronte alla verità della lettera, il dilemma di Teddy è però morale, non clinico: «Meglio vivere come un mostro o come una brava persona?», chiede a Chuck e in questa domanda assente nel romanzo, che narra invece la regressione del protagonista nel delirio (Lehane [2003]: 335), Scorsese lascia aperta e irrisolvibile la questione della guarigione dalla violenza come scelta. Accettando la lobotomia, Teddy decide a favore di un'azione morale che, però, è insieme coerente, disinteressata e irrazionale, giacché lo priva della sua stessa reputazione morale di uomo consapevole e responsabile delle proprie colpe, lo esclude da ogni forma di riconoscimento sociale e lo sottrae definitivamente alla dignità umana.

L'importanza della lingua e della lettera è ribadita in un dialogo del tutto assente nel romanzo tra Teddy il Dottor Naehering – nel cui nome quasi risuona, fondendo il tedesco della lingua materna e l'inglese della pratica psichiatrica, un *nach-hearing*, un ascolto postumo, ripetuto e differito. Con l'aiuto dell'etimologia, il Dottore spiega che la parola inglese "*trauma*" viene dal greco *traumatōs*, dal termine per dire sia "ferita", "*wound*", che "sogno", e che in tedesco "sogno" è "*Traum*". Le ferite, conclude, possono creare dei mostri, e lui, Teddy, è profondamente ferito. È dunque un trauma l'origine delle immagini mentali patite da Teddy, tanto oniriche quanto allucinatorie, in tutti e due i casi sensorialmente reali e dolorosamente incarnate. Immagini che generano altre immagini ossessive e altri immaginari paranoici, individuali e collettivi, che sopravvivono nell'immaginazione, nei sogni e nei ricordi, di Teddy, di Scorsese e del pubblico – finalmente, nel cinema.

Innanzitutto, le immagini nate dalle ferite di Teddy sono *phantasmata* iscritti suo malgrado e a sua insaputa nel suo corpo. Sono segni immateriali incarnati che lo costringono a ricercare e riflettere su altri segni incerti e tangibili, a rintracciare e inventare altrove e altrimenti i segni di se stesso come un altro, a cercare l'origine e la verità della sua vita offesa e invivibile nel presente. Quest'ingiunzione è dialettica. Da un lato, rimanda alla causa storica, individuale e collettiva, della sua sofferenza – l'orrore della guerra e di Dachau, della morte dei figli e dell'uccisione della moglie –. Dall'altro, punta verso una guerra più originaria e universale, transtorica e antropologica, al conflitto tra violenza e ragione, tra natura e civilizzazione, tra inferi e astri, che si ripercuote, sul piano della storia dei rimedi al male che l'uomo cerca da sempre di darsi, a quella che il Dottor Cawley definisce precisamente la lotta all'interno della psichiatria nel 1954 – lacerata tra soluzioni farmacologiche e chirurgiche radicali e pratiche discorsive e relazionali e analisi del profondo –. Non per nulla, il personaggio di Cawley si basa sul

medico Alfred Stanton, al McLean Hospital di Belmont, schierato contro l'elettroshock e la lobotomia, arrivati negli Stati Uniti anche tramite medici tedeschi e in gran parte basata sugli interventi praticati durante il Nazismo (Beam [2001]: 120-128, Whitaker [2002]: 232).

L'origine delle ferite psichiche di Teddy e delle immagini che l'ossessionano, in altri termini, si rivela nei sintomi della malattia d'una anima individuale e del disagio della civiltà nordamericana dopo la Seconda Guerra mondiale, quando ci si trova a dover fare i conti con le recenti barbarie compiute in Corea e la paranoia della Guerra Fredda – basti pensare a *The Manchurian Candidate*, di John Frenkenheimer, realizzato nel 1962 dal romanzo di Richard Condon, del 1959. Quello che Teddy scopre, rimette radicalmente in questione la sua identità e il suo statuto di soggetto: al termine della sua inchiesta "cartesiana" nei luoghi dell'alienazione mentale e della de-soggettivizzazione terapeutica (Iwen [2012], Vidler [1994]: 167 ss), la conoscenza di sé attraverso il dolore supera largamente il suo vissuto personale e la storia della sua anima.

Ma come intendere l'"origine" delle immagini le più barbare e controverse, quelle di Dachau traumaticamente rivissute, fin dentro le fibre più profonde del suo corpo, da Teddy e mostrate da Scorsese apparentemente senza curarsi della loro oggettiva falsità storica? Credo che quanto ha mostrato Foucault rileggendo Nietzsche (Foucault [1971]: 1004 ss) può aiutarci. L'origine di tali immagini scandalose non è isolabile e leggibile come una verità immobile e anteriore, come un passato immune al divenire e alla storia, non solo iconografica, e ricostruibile perché depositato e registrato come tale in qualche documento. Come per i suoni di *Fog Tropes*, mostrare l'*Herkunft*, la fonte e la provenienza di queste immagini significa esibire le vicende della loro *Entstehung*, significa cioè portare alla luce le derivazioni e le variazioni, le deformazioni e le figure – i tropi – attraverso cui sono passate e sono finalmente – ma mai definitivamente – emerse e apparse. E «la provenienza, afferma Foucault (1971: 1010-1011), è affare del corpo»: il corpo è il luogo stesso dell'*Herkunft*, il medium carnale dove si tracciano le stimmate degli eventi accaduti, la scena teatrale dove si dispongono desideri, errori e sensi di colpa, il campo di battaglia dove confliggono forze opposte.

Con lo sguardo della genealogia, che si occupa appunto dell'articolazione tra corpo e storia, osserviamo e partecipiamo a quanto patisce Teddy. Il suo corpo è il luogo sensibile in cui appaiono le immagini, impazienti come un'eruzione, imprecise come un'eversione della propria provenienza e improprie come una perversione della loro verità. Insomma: infondate e inattendibili; in una parola, false. Ma irresistibili e influenti; fortissime.

3. Cornici e scene

Foucault ci ha mostrato che l'articolazione tra corpo e storia si realizza anche negli spazi istituzionali, discorsivi e iconografici – scientifici e artistici, cinema incluso – in cui si rappresentano la follia e le malattie mentali. Ho già accennato all'importanza dell'architettura, nel romanzo e nel film, su cui vale la pena insistere. L'investigazione di Teddy inizia constatando lo scarto tra la definizione istituzionale e l'esperienza incarnata dello spazio: il luogo da dove sarebbe fuggita la paziente, lui lo sente dentro le ossa, e non è una stanza, ma una cella (Lehane [2003]: 56). I labirinti dell'Edificio C, o le rocce a strapiombo sul mare, non sono solo una proiezione e un'esplorazione simbolica del rimosso e della plasticità spaziale inconscia che lo imprigiona dal di dentro del suo psichismo patologicamente turbato, sono anche stilizzazioni ed esemplificazioni del suo essere spazialmente, penalmente e medicalmente disciplinato e controllato (Pheasant-Kelly [2012]: 216-217). Sono anche, infine, *topoi* della storia del cinema.

Mi limito a un solo esempio. L'inseguimento di un folle, il corpo nudo e tutto a scatti e disarticolato in spasmi, in fuga tra scale labirintiche dichiaratamente ispirate alle *Carceri d'invenzione* di Piranesi, è inquadrato dall'alto, con spostamenti rotatori e un montaggio discontinuo che enfatizza l'effetto di segmentazione visiva dell'immagine del corpo in movimento, che appare come sezionato dagli assi metallici delle scale. L'analogia con i celebri fotogrammi delle cronofotografie di Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge salta all'occhio. È come se Scorsese ci mostrasse, attraverso un'evocazione insieme vaga e sintetica dell'iconografia della storia dell'arte e della documentazione scientifica di disfunzioni anatomiche e delle devianze mentali e criminali, una sorta di genealogia indiretta dell'origine del cinema e dell'immagine in movimento. E poi ci sono tanti film su follia, trattamento psichiatrico e traumi post-bellici: *Laura* d'Otto Preminger (1944), *Shock Corridor* di Samuel Fuller (1963), e *Titicut Follies* di Frederick Wiseman (1967) (cfr. Mezt [2013]: 47-48).

Tra i materiali consultati da Lehane e Scorsese per il personaggio di Teddy, ci sono soprattutto molti studi scientifici sul *Post-Traumatic Stress Disorder* (PTSD) (Watres [2010]: 76 ss). Possiamo, però, ricorrere a essi con molte precauzioni, e di metodo: non sono infatti sufficienti per comprendere i disordini sensoriali e la confusione tra memoria e immaginazione delle immagini-schermo con cui rifiuta e riconfigura, raccontandosi una falsa storia, l'origine profonda della propria ferita psichica, in sé intollerabile. E ancora meno, forse, possiamo servircene per giustificare le immagini di Dachau costruite e proposte da Scorsese. Viene da chiedersi se il quadro clinico del personaggio di finzione

possa bastare per accettare la loro infedeltà e inesattezza manifesta, il loro essere inaccettabili, immorali e, finalmente, come sentenziarono Rivette, Godard e Moullet a proposito di *Kapo* e come è stato ripetuto per *Shutter Island*, abiette (Beghin [2010], Mecholsky [2014]). Tra l'altro, è proprio un *travelling* ravvicinato e palesemente modellato su quello di Pontecorvo a introdurre le figure emaciate, la mani aggrappate ai filo spinato, i volti scheletrici dei prigionieri scoperti da Teddy a Dachau e che rivediamo con lui ripresentarsi alla memoria attivata dalle note del *Quartetto* di Mahler che ancora risuonano ad Ashecliffe.

In realtà, già il raccordo musicale smentisce ogni veridicità storica e storiografica, quasi scredita la sua funzione narrativa e la sua enfasi espressiva – con la tecnica molto classica del *Mickey-Mousing*, la musica accompagna i fogli di carta che volteggiano numerosi e inverosimili nella stanza a Dachau. Tra l'altro, il brano di Mahler che Teddy avrebbe ascoltato prima nella stanza dell'Ufficiale nazista poi nel salotto del Dottor Naehring, è del tutto indefinito nel romanzo. Lehane pur evoca il nome del compositore austriaco, ma descrive il brano musicale come vagamente classico, prussiano, come una «musica dolce, strisciante sulle pareti come un ragno» e quasi confusa col «gorgolio» della bocca squarciata del militare moribondo (Lehane [2003]: 76-77). Sono suoni di una durata non misurabile – l'indicazione per il singolo movimento è *Nicht zu schnell*, "Non troppo veloce" –, suoni di un *Nach-hearing*, di un ri-ascolto senza fine, ossessionato da un'origine che sopravvive e ritorna.

Solo che Scorsese sceglie un brano doppiamente impossibile e inascoltabile. Non solo Mahler, ebreo, era artista degenerato, ma, soprattutto, il *Quartetto in La minore per piano e archi* era sconosciuto sia nel 1945, a Dachau, sia nel 1954, ad Ashecliffe, visto che, scritto in giovinezza ma incompiuto, fu registrato solo nel 1973 (Barham [2007]: 59). Si è perfino detto che questa scelta è una vendetta postuma, e per di più grazie a uno strumento di riproduzione meccanico e di massa (Bruhn [2013]: 328-329).

Tale impossibilità storica e oggettiva della conoscenza del brano di Mahler non invalida però la sua funzione drammatica e narrativa, ci permette anzi di attraversare e legare scene diverse per natura e di credere e partecipare ai flashbacks del protagonista, di assumere per così dire il suo punto di ascolto e di vista. Ora, le immagini che noi vediamo attraverso il suo sguardo rammemorante – mentre riascoltiamo con il suo orecchio – sono espressamente predisposte e presentate da Scorsese entro cornici, sono cioè messe in scena in maniera esplicitamente e doppiamente meta-riflessiva che coinvolge anche una visione e una memoria del cinema. A diverso titolo, James Hillman, Gérard Wajcman, Daniel Arasse e Louis Marin, André Bazin e Antonio Costa ([2014]: 177-

198), ci hanno insegnato che non c'è storia, racconto, azione e rappresentazione, senza una finestra. Ebbene, nella stanza dell'Ufficiale nazista a Dachau, delimitata dapprima da due colonne, è proprio una finestra che attrae lo sguardo terrificato di Teddy e, in semi-soggettiva, quello dello spettatore. Con lui, attraverso il brusco movimento della camera, il nostro sguardo è risucchiato da quanto c'è ancora da vedere, si avvicina lentamente, come se fosse testimone oculare e in prima persona dell'orrore del campo. Questa enfasi sulla centralità del punto di vista e sulla riflessività del dispositivo di rappresentazione, sul *surcadrage*, ci permette un'ipotesi che ci è utile a intendere la presa di posizione di Scorsese sulle immagini di Dachau. Per riprendere i termini ormai classici di Roger Odin (1984) sullo stile documentario e integrare quanto già detto sulla natura indiziaria e non indicale, insomma aperta e ambigua e non documentaria, del suono, direi questo: la finestra che si affaccia, appunto, sullo spettacolo disumano del campo, consente una lettura non «documentarista» ma «*fictivisante*». La finestra attraverso cui vediamo Dachau in *Shutter Island*, non è, altri termini, strumento trasparente d'informazione sul reale, o, all'opposto e in maniera non dialettica, buco nero sull'irrappresentabile, su quello che Gérard Wajcman, opponendo al modello albertiano il *Quadrato nero* di Malevič (ancor più la versione del 1923-1930, al Pompidou, della prima, del 1915), ha detto il «paesaggio più tragico del secolo» (Wajcman [1998]: 117 ss); è veicolo opaco verso una natura artificiale, inter-mediale e inter-iconica, delle immagini.

Cosa vediamo oltre la finestra? Accanto ai vagoni dei treni, una massa informe di corpi, come un'onda congelata: «*I saw all the bodies on the ground, too many to count. Too many to imagine*», ecco cosa ha visto Teddy. Ecco cosa dice a Chuck, riducendo al minimo la possibilità di descrivere e raccontare, con parole assenti dal romanzo e come prelevate dal vocabolario del sublime. Parole che, però, non affermano l'impossibilità di ogni parola e immagine – secondo una retorica dell'irrappresentabile, negativa e normativa, di cui non posso qui discutere le premesse e le conseguenze (Alloa [2014], Braiterman [2000]) –, ma attestano il lavoro dell'immaginazione cinematografica e, come nel caso di *Fog Tropes*, lo scarto figurale che essa introduce tra documento e immagine, tra registrazione (di segni-indici del passato) e interpretazione (di indizi o tropi nel presente), tra archeologia e genealogia. Le immagini realizzate da Scorsese, insomma, eccedono sia la verosimiglianza della ricostruzione retrospettiva del personaggio di finzione, lacunaria e menzognera, sia la veridicità morale della loro costruzione filmica, supposta dover essere analoga alla verità ontologica – perché indicale – delle immagini documentarie registrate in precedenza. Scorsese tratta con immaginazione la documentazione visiva, storica e ufficiale, di Dachau (Distel [2005]), ma anche di Ausch-

witz e Birkenau; per esempio, utilizza i filmati realizzati dallo sceneggiatore hollywoodiano Georges Stevens, o John Ford, i materiali montati in *Nuits et Bruillards* di Alain Resnais, ma replica anche, quasi alla lettera, inquadrature e sequenze di *The Big Red One* di Samuel Fuller, a sua volta rielaborazione delle riprese, senza tagli né montaggio, della liberazione di Falkenau, e allude ai cortometraggi di John Huston, *Report from the Aleutians*, *The Battle de San Pietro*, *Let There Be Light*, rispettivamente del 1943, 1944 e 1945.

Si dirà allora che *Shutter Island* “cita” le immagini della scena originaria del trauma della storia del XXmo Secolo? O che “allude” a esse? Come e cosa testimonia il suo metodo cinematografico di fronte agli orrori e alla violenza della storia? In che consiste il suo stile? È affare di una logica indicale e referenziale, che accomuna il prelievo di un’immagine (una citazione visiva o acustica) alla registrazione e, dunque, alla prova storica? O di una retorica del *pastiche* e del palinsesto, che conduce per indizi e allusioni alla stilizzazione come presa di posizione in quanto autore? Se è così, Scorsese inscena e consegna allo spettatore un uso critico ma indiretto dell’immagine, giacché presuppone e assume – e finalmente dissimula – che il suo valore testimoniale consiste anche nella falsificabilità della sua origine e nell’infedeltà del suo divenire immagine memoriale, sia essa materiale o mentale, mediale o psichica.

Quando vediamo la neve a Dachau, all’arrivo delle forze armate americane a fine aprile 1945, siamo di fronte a un falso storico, o una falsificazione, dato che nevicava ad Auschwitz, liberata dai russi il 27 gennaio. Ma c’è di peggio: a Dachau, nessun treno, nessun suicidio di un Ufficiale nazista, e il massacro delle SS fu compiuto fuori del campo di concentramento. Eppure Scorsese certo conosce i fatti e le prove, per esempio le immagini realizzate da Arland B. Musser, fotografo ufficiale della Settimana Armata degli Stati Uniti.

Il punto è che *Shutter Island* non è affare né di restaurazione, né di ricostruzione di un episodio storico, e neppure di monumentalizzazione o documentalizzazione del passato. Nessuna *restitutio ad integrum*. Anzi, per riprendere quanto scrive Sebald – col vocabolario insieme di Warburg, Benjamin e Wittgenstein (Fimiani [2013], Schmucker [2012]: 430-436, Didi-Huberman [2011]: 268-272) – a proposito dello «sguardo sinottico», *der Synoptische blick*, della letteratura, insieme adombrato e illuminato dal ricordo delle vittime dell’ingiustizia più grande, piuttosto una «restituzione» della violenza della scena originaria, aldilà della *Registrierung der Tatsachen*, oltre la «registrazione di fatti». Trasgredendo generi e stili, la scrittura cinematografica di Scorsese falsifica i dati fattuali, sottolinea la dimensione riflessiva ed enfatizza, quasi epicamente, la tonalità drammatica

con legami sonori e visivi – le note del *Quartetto* di Brahms, i fiocchi di neve e di cenere, i fogli di carta –. Aldilà della verosimiglianza narrativa e della verità documentaria, questi elementi espressivi molecolari supportano il lavoro dell'immaginazione sull'inimmaginabile e agevolano la transizione analogica tra le immagini. Questa virtualità figurale è però l'opposto di un'autonomia estetizzante dell'immagine, e, cosa più importante, non la esonera eticamente né dalla correlazione con la sua origine storica e con il suo oggetto reale – l'orrore di Dachau –, né dalla concatenazione narrativa interna, con lo sviluppo del racconto di finzione. L'orrore è così, da una parte, più tollerabile e più disponibile a essere rinegoziato e riconfigurato rispetto alla nostra esperienza di spettatori e, dall'altra parte, più capace di saltarci agli occhi e sorprenderci qui e ora, bruscamente nostro contemporaneo. Di sopravvivere e tornare in e con altre immagini.

Guardiamo di nuovo, un'ultima volta, la scena del trauma allestita da Scorsese. L'immagine dei corpi accumulati e ghiacciati, innumerevoli e inimmaginabili, ci riguarda e coinvolge la nostra immaginazione anche aldilà della nostra competenza a ritrovare o inventare indizi di altre immagini cinematografiche o documentarie, siano esse citate, evocate o falsate. Con una geometria rigorosa e un'alternanza di piano e contro-piano e semi-soggettive, è come se assistessimo noi stessi alla resurrezione di Carmen Solando e di sua figlia dalla massa di cadaveri. Con movenze sincronizzate ai suoni sincopati di *Root for an Unfocus*, brano per pianoforte, qui suonato da Boris Berman, scritto da John Cage nel 1944 per Merce Cunningham e consacrato alla paura (Lesschave [1985]: 179, Nicholls [2002]: 157), la bambina si erge lentamente sotto i fiocchi di neve e, perfettamente al centro dello schermo, guarda dritto negli occhi di Teddy, nostro delegato a una tale visione spaventosa. Finalmente, la sua sagoma scura ci dà le spalle, così da farci prendere il suo posto, il posto di una morta che ritorna in immagine, di un fantasma che ci obbliga a una sostituzione impossibile.

E c'è di più. Sconvolgente aldilà dell'identificazione e della credenza nella messa in scena filmica, il cambiamento di aspetto – avrebbe detto Wittgenstein ([1953]: 258 ss) – che emerge e sorge repentino davanti agli occhi di Teddy e ai nostri, insieme visionari e accecati, può forzarci anche a notare in quest'immagine del passato, di finzione e falsa, un'altra, del nostro presente, vera e reale, può spingerci a vedere l'una come l'altra. Può insomma accadere che l'immagine del campo di Dachau in *Shutter Island*, falsa e densa di storia del cinema, ci restituisca un'immagine vera, di cronaca e della nostra attualità storica: quella, mondialmente e medialmente diffusa, dei bambini stesi sul corpo esangue della madre uccisa dalle bombe israeliane

gettate sulla striscia di Gaza nel gennaio del 2009.

Certo, non bisogna ignorare l'informazione nella compassione, trascurare l'ethos nel pathos, e non bisogna neppure abolire la distanza necessaria a un'intelligibilità critica delle fonti – documentarie e iconografiche – e delle origini – storiche e fattuali – di entrambe le immagini. Il rischio sarebbe grave e pericoloso: un'indifferenza al significato insinuato da una somiglianza tra schemi compositivi e gesti espressivi d'immagini per il resto distanti e incomparabili e, finalmente, un'inversione del loro senso sciolta da una vera polarità.

Tale rischio l'ha corso senza riserve W.J.T. Mitchell ([2011]: 71-73). Con piglio «radicalmente anacronico» ed evocando proprio Wittgenstein, un anno dopo il film di Scorsese, lo studioso americano ha proposto un'altra scena, questa volta artistica e pittorica, da leggere come provenienza e anticipazione di quest'immagine, anonima e virale. Ancora una volta, lo spunto è un'aria di famiglia tra composizioni, forme e gesti, e non qualche riferimento iconografico a fonti e modelli precedenti, verificabili e documentabili. Secondo lo studioso americano, anche in *La Peste d'Asdod* di Poussin (1630-1631), sullo sfondo di una massa disordinata di corpi, spicca in primo piano il cadavere già scolorito di una donna. La testa giace riversa verso lo spettatore, quasi a toccare con la mano sinistra, abbandonata dietro il capo, la soglia inferiore della tela; alla sua sinistra, a formare un angolo perfettamente al centro e in corrispondenza del punto di fuga prospettico, un bambino non meno esangue; alla sua destra, sul seno senza vita, un altro figlio, arrossato perché in lacrime. Mitchell interpreta il dipinto di Poussin come una scena della «realtà umana» come tale, come un'immagine di una violenza insieme originaria e reiterata, finalmente nostra contemporanea, sotto i nostri occhi. Solo che in tale “massacro degli innocenti”, in una tale immagine generica e di genere, i fatti, i nomi, i luoghi e le date, i responsabili e le vittime, sono tutti confusi e accomunati solo dalla morte e dalla reazione di orrore e indignazione, sono tutti uguali nella comunicazione emotiva che essa ambigualmente suscita: sono finalmente tutti invertiti e neutralizzati.

Mettendo da parte il più che contestabile partito preso metodologico di un simile accostamento, del tutto disinteressato al contenuto e alle contesti delle immagini (D'Angelo [2011], ma anche Ginzburg [1999]: 175-177), cosa ci può dire a proposito di *Shutter Island* e la violenza? Direi che anche Scorsese, con il suo sguardo insieme *cinéphile*, clinico e critico sulle ferite e le origini della nostra storia e della storia delle immagini che ne provengono – materiali e mentali, documentarie e di finzione –, ci permette di vedere un'immagine come un'altra, ora questa e ora quella. Non per

scambiarle, sovrapporle o confonderle, e dimenticarle così entrambe in un'immagine generica e neutrale, ma per fare e rifare l'esperienza insieme creativa e critica del vedere e pensare, del sentire e interpretare la loro oscillazione tra storia e rappresentazione, realtà e allucinazione, memoria e dimenticanza.

Bibliografia

- Alloa, E., 2014, *The most sublime of all laws. Strange resurgences of a kantian motif in contemporary image politics*, "Critical Inquiry", 41, pp. 367-389.
- Barham, J., 2007, *Juvenilia and early works*, in J. Berham (ed.), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 51-71
- Beam, A., 2001, *Gracefully insane: The rise and fall of America's premier mental hospital*, Perseus Books, Cambridge.
- Beghin, C., 2010, *Scorsese se trompe d'histoire*, "Cahiers du cinéma", 656, 2010, pp. 84-85.
- Braiterman, Z., 2000, *Against Holocaust-Sublime. Naïve reference and the generation of memory*, "History and Memory", 12 (2), pp. 7-28.
- Bruhn, J., 2013, *Now a Major soundtrack!—Madness, music, and ideology in Shutter Island*, "Adaptation", 6 (3), pp. 320-337.
- Chion, M., 1991, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, Paris, 2005.
- Chion, M., 1998, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin, Paris, 2005.
- Costa, A., 2014, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nel film*, Einaudi, Torino.
- D'Angelo, P., 2011, *Osservazioni su Idolatry di W.J.T. Mitchell*, in D. Guastini, D. Cecchi, A. Campo (a cura di), *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, Usher, Firenze, pp. 145-154.
- Didi-Huberman, G., 2011, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Minuit, Paris.
- Distel, D., (Hg.), 2005, *Konzentrationslager Dachau 1933 bis 1945. Text- und Bilddokumente zur Ausstellung*, Dachau Concentration Camp Memorial Site, München.
- Dumora F., Heitz, F., 2014, *L'île de la folie, Shutter Island de Martin Scorsese (2010)*, in *Savoirs en prisme: Images et insularité, Rencontres du CIRLEP*, 1, pp. 145-161.
- Davoine, F., Gaudillière, J-M., *Histoire et trauma*, Stock, Paris.
- Foucault, M., 1971, *Nietzsche, l'histoire, la généalogie*, in *Dits et écrits I, 1954-1975*, édition établie par D. Defert et F. Ewald, avec la collaboration de J. Lagrange, Gallimard, Paris, 2001, pp. 1004-1024.
- Fuller, G., 2010, *Island of lost souls*, "Sight & Sound", 4, pp. 16-20.
- Ginzburg, C., 1999, *The sword and the lightbulb: a reading of "Guernica"*, in M.S. Roth,

- Ch.G. Sallas (eds.), *Disturbing remains. Memory, history and crisis in the Twentieth Century*, Getty Research Center, Los Angeles, 2001, pp. 111-177.
- Iwen, E.M., 2012, *Cogito ergo sum: criminal logic and mad discourse in Shutter Island*, in Ch. Gregoriou (ed.), *Constructing Crime: Discourse and cultural representations of crime and 'deviance'*, Palgrave Macmillan, Hampshire-New York, pp. 66-80.
- Kupfer, D., 2012, *Neue Musik und Neo-Noir: Martin Scorsese Shutter Island*, "Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung", 2 (8), pp. 200-230.
- Lehane, D., 2003, *Shutter Island*, Harper Torch, New York.
- Lesschave, J., 1985, *The Dancer and the Dance. In conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars, London.
- Lombardo, P., 2014, *Memory and imagination in film. Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*, Pallgrave Macmillan, Hampshire-New York.
- Mecholsky, M., 2014, *A dishonest Reckoning: Play-"acting through" personal trauma and the Shoah in Martin Scorsese's Shutter Island (2010)*, in J. Kerman, J.E. Browning (eds.), *The fantastic in Holocaust literature and film: Critical perspectives*, McFarland, Jefferson (N.C.), pp. 174-192.
- Mezt, W.C., 2013, *Adapting Dachau: Intertextuality and Martin Scorsese's Shutter Island*, in L. Raw, D. Ersin Tutan (eds.), *The Adaptation of History: Essays on ways of telling the past*, McFarland, Jefferson (N.C.), pp. 47-61.
- Mitchell, W.T.J., 2011, *Idolatry: Nietzsche, Blake, Poussin*, in J. Ellenbogen, A. Tugendhaft (eds.), *Idol Anxiety*, Stanford University Press, Palo Alto, pp. 56-73.
- Nicholls, D., 2002, *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Odin, R., 1984, *Film documentaire. Lecture documentariste*, in J-Ch. Lyant, R. Odin (dir.), *Cinéma et réalités*, CIEREC, Travaux n. XLI, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 263-278.
- Pheasant-Kelly, F.F., 2012, *Institutions, identity, and insanity: Abject spaces in Shutter Island*, "New Review of Film and Television Studies", 10 (2), pp. 210-220.
- Schmucker, P., 2012, *Grenzübertretungen: Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*, De Gruyter, Berlin.
- Thomson, P., 2010, *Mind Games*, "American Cinematographer", 91 (3) pp. 30-45.
- Vidler, A., 1994, *The Architectural Uncanny: Essays in the modern unhomely*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Wajcman, G., 1998, *L'objet du siècle*, Verdier, Paris.
- Waters, W., 2010, *Crazy like us: The Globalization of the american Psyche*, Free Press, New York.

- Whitaker, R., 2002, *Mad in America: Bad science, bad medicine, and the enduring mistreatment of the mentally ill*, Perseus, Cambridge (Mass.).
- Wind. E., 1937, *The Saint as Monster*, "Journal of the Warburg Institute", 1 (2), p. 183.
- Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, tr. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1995.