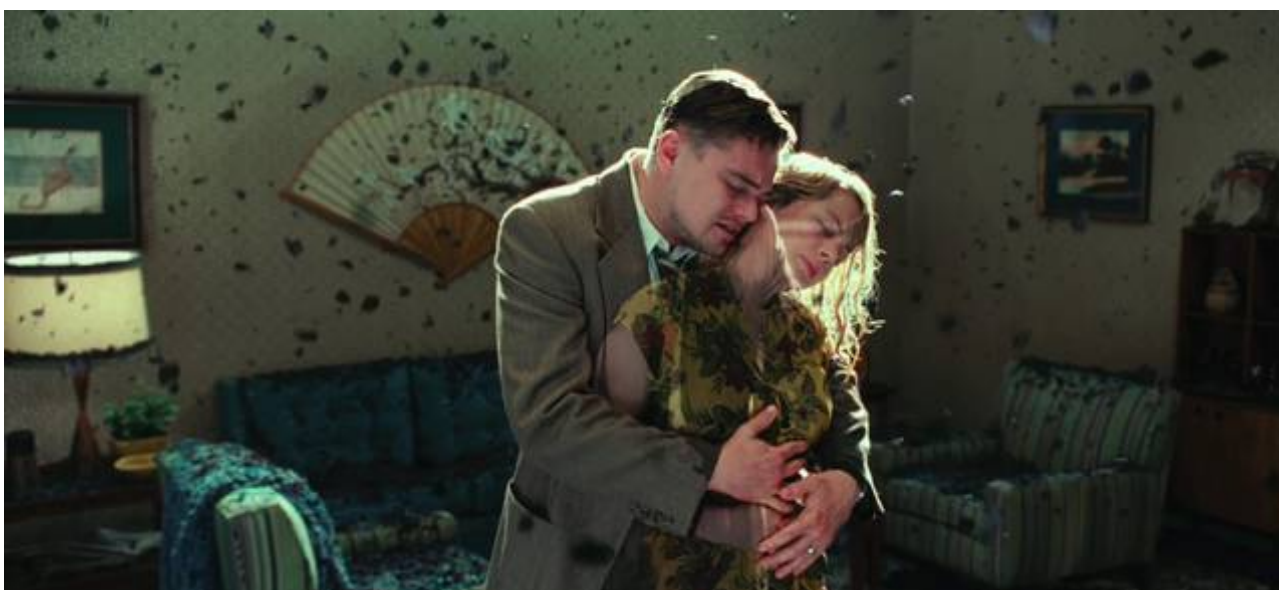


DIARIO CIENAMTOGRAFICO DI PRIMAVERA
Shutter Island, Invictus, Il profeta
Tra palingenesi e declino
(i fantasmi della civiltà)

I. *Shutter Island*: l'isola serrata, o chiusa. L'ultimo film di Scorsese si presenta come un *tour de force* ingegnoso e a chiave. Il dolore insano rinserrato in un individuo è messo in gioco, per fini terapeutici, dall'*équipe* di un manicomio arroccato su di un'isola al largo di Boston, battuta dallo scroscio di onde grigie e ricoperta dal cielo plumbeo (e qui si spiega parzialmente il titolo): un panorama che più funesto non si può. Sin dall'incipit del film si intuisce che la verità sulla scomparsa della paziente 66 è un segreto complesso che poco ha a che spartire con la soluzione poliziesca perseguita. Del risvolto oscuro fanno parte da un lato le efferatezze cui il protagonista Teddy Daniels assiste durante la guerra (quella mondiale, ma l'analogia con il presente è in agguato), dall'altro l'enigmatica morte della moglie che verrà spiegata nel finale del film. Nulla è come sembra, quindi; e il rovesciamento chiarificatore del finale, in cui si scopre la natura del duplice delitto (quello della moglie a danno dei figli e, a ruota, quello del protagonista a danno della moglie) e in cui il paziente scomparso si rivela essere in realtà lo stesso agente Daniels, ci riporta alla luce strappandoci all'identificazione univoca con il protagonista, stratagemma attraverso il quale il regista ci cala nell'inferno individuale del personaggio consentendoci di vere con i suoi stessi occhi i fantasmi che lo turbano.



Shutter Island, Teddy Daniels si ricongiunge in sogno con la moglie morta

Il dramma finisce sulla formulazione di un dilemma cui il protagonista dà in sequenza fiato e rapida risposta: “è preferibile vivere da mostro o morire da uomo perbene?” L'immedicabile visionario opta per la seconda scelta, testimoniando che un certo grado di verità non è sopportabile a mente lucida, pronta d'altro canto la violenza cieca a riesplodere di un punto in bianco. Meglio quindi smettere ora che si può. L'immagine finale di quel faro con le luci spente al tramonto - che è un po' l'emblema della vicenda (il protagonista è convinto che al suo interno gli amministratori del sanatorio sperimentino sui reclusi le farneticanti teorie mediche del III° Reich) - rimanda ad un clima funebre già chiosato dall'immagine conclusiva di *The Departed*, in cui il ratto che si affacciava sullo sfondo della cupola dorata torreggiante su Boston, suggeriva l'infiltrarsi di un tarlo maligno nel paesaggio perfetto degli USA. Il topo era un segno immondo e disgustoso, così come il gabbiano serotino che rotea intorno al faro di *Shutter Island* - al pari di un avvoltoio sulla carogna sfatta - accentua e definisce un presagio mortuario.



The Departed, particolare del ratto sullo sfondo della cupola nel finale del film



Shutter Island, sullo sfondo a destra il faro che tormenta Teddy Daniels

The Departed era una vicenda intricata e letteraria in cui gli estremi si toccavano annullandosi, coi padri che svendevano i figli e viceversa: chi era arruolato nelle fila dei giusti era costretto a operare il male. In questa vicenda i protagonisti della vicenda si perdevano ai margini di una storia ufficiale destinata a restare estranea agli intrighi. Né tra il bene e il male si dava un cenno di tregua capace di riportare l'ordine negli accadimenti. V'era nella storia una limpida nota pessimistica, forse la sola storicamente compiuta che Scorsese avesse fin lì composto. Ovviamente la storia americana più recente era lì a ribadire quanta parte di ragione vi fosse in questa allegorica mattanza che era anche un ultimo sprofondamento caotico.

Shutter Island appare la logica prosecuzione del tema di *The Departed*, ma in una forma drammatica prossima a *Mystic River* di Clint Eastwood, non a caso ispirato a un romanzo di quel Dennis Lehane a cui Scorsese si è rifatto a sua volta. Come in *Mystic River*, in *Shutter Island* l'allegoria si traveste da tragedia indicibile e non sanzionabile¹; e in entrambi i film il protagonista viene virtualmente dagli atti compiuti perché sovrastati da una tirannia immonda, quella della storia che ci fa quel che siamo a dispetto di noi stessi.

Forse che Scorsese ha timore della taumaturgia dell'evento chiarificatore? timore che da ultimo si possa sciogliere il residuo 'astringente' nazionale nelle vene esangui d'America? Oppure, quel "meglio morire da uomini perbene" suonerà come una sanzione apocalittica destinata a corrodere chi si espone all'odore della verità? Mah.

Certo, tutto l'apparato appare un gioco tra i quattro cantoni degno della Hollywood d'*antan*: depistando la platea e puntando tutto sull'effetto prodotto dalla liberazione finale, il regista opta per una soluzione a gettone che attiene ad una certa facondia classica - degna di Anatole Litvak (*La fossa dei serpenti*, *La notte dei generali*), dei peggiori Fritz Lang (*Dietro la porta chiusa*) o degli Hitchcock più corvivi (*Rebecca la prima moglie*, *Il sospetto*) -, dove si privilegiava l'enfasi della dimostrazione emotiva al segno documentario secco e terso della tradizione post-demilliana - quella per esempio dei Fuller, Ray, Mann -, che voleva essere un rimedio contro le tossine della predicazione bellica e maccartista, a precisare il fatto nelle sue coordinate minime e senza disdegnare l'accento realistico più vivido.



Rebecca la prima moglie



Dietro la porta chiusa



La fossa dei serpenti

Mai si troverà in questi registi il ricorso all'estetismo e alla strizzatina d'occhio, accenni di maniera che in *Shutter Island* paiono costanti e strutturali (vedi i corvivi *flash-backs* alla Corman, le carrellate plananti tratte da *La morte*

¹ Si rammenti, nel film di Eastwood, la tirata finale della moglie di Jimmy Murkam, giunta non occasionale, quando essa dissuade il marito dal rivelare l'uccisione dell'amico innocente per ragioni di opportunità prettamente politiche.

corre sul fiume o gli accenni a *Quarto potere* in certi bui profondi squarciati da luce improvvisa). Né Scorsese possiede la suggestione umbratile dei drammi eastwoodiani, capaci di condensare fin nel tratto figurativo, e con rara efficacia, il clima di un tempo (*Il texano dagli occhi di ghiaccio* dell’America autunnale e post-imperiale; *The Million Dollar Baby* e *Mystic River* dell’insinuarsi grigio dentro un’epoca post-occidentale già presaga di furori bancarottieri). Propri di Scorsese sono il disincanto e lo scherzo di stile, il guazzabuglio letterario *kitsch* e lunatico, che si trova compiuto in *Quei bravi ragazzi* e in *Casinò*; o meglio ancora in *Fuori orario*, tutti saggi di una grammatica figurativa scoppiettante che, agitata da accensioni rapide e minimali di lampi e frammenti narrativi, mal si coniuga con il paludamento tragico e magniloquente di *Shutter Island*.

Fatte le debite riserve, *Shutter Island* è un dramma letterario in linea con la vena scoperta di recente da Scorsese, fatta di contrasti potentemente teatrali e dimostrativi dove a tratti allumano tracce dell’Hitchcock più tardo (*Marnie*, *Gli uccelli*).



Marnie

Un critico francese² ha scritto di recente che negli ultimi quattro film di Scorsese (*Gangs of New York*, *The Aviator*, *The Departed* e *Shutter Island* appunto) è possibile rinvenire in filigrana una sorta di abiura della fiducia nell’azione, postulato che tanta parte ha avuto nelle sorti della civiltà americana; una fiducia ormai logora per il ripetersi periodico dei disastri connessi ad una fenomenologia rapace. Aggiungiamo che dall’affievolirsi di questa prassi identitaria, deriverebbe in questi quattro film un *vacuo* che tocca a una schiera di protagonist-orfani sperimentare: ad Amsterdam, in cerca di un surrogato paterno (*Gangs of New York*); al ‘paperone’ Howard Hughes e alla sua febbrile smania edipica e charlesfosterkeniana di affermazione (*The Aviator*); a Billy Costigan e a Colin Sullivan, avversari le cui mosse, sorvegliate da padrini improbabili, si annullano schiantandosi l’una contro l’altra (*The Departed*); infine, *hic et nunc*, a Teddy Daniels, il cui cortocircuito interiore sintetizza lo sbocco nichilistico della sfilza allegorica: tradito dai padri, il gregge civile trotta verso la rovina (singolare che in questa serie i film il protagonista si confermi sempre Leonardo di Caprio, quasi che nello iato generazionale tra sé e l’attore, pressoché coincidente con quello padre-figlio, il regista ravvisi gli estremi di un’eredità disastrosa).

Con acume e lucidità di più lunga gittata, Orson Welles aveva intuito con grande anticipo analoghi funesti nel sogno americano (*Quarto potere*, *L’orgoglio degli Amberson*, e poi via di seguito), fatto che gli costò l’esilio e impieghi avventurosi in Europa. Evidente che le profezie non pagano.



Gangs of New York, Amsterdam in compagnia del padrino, Bill il Macellaio



The Aviator, i sogni del protagonista si materializzano nell’aeroplano finto che lo sovrasta

II. Anche Eastwood, nel suo ultimo film *Invictus*, dopo la tetraggine di *Mystic River* e *Changeling* pare risolto a ritagliarsi un’oasi di baluginante ottimismo. La squadra di rugby del Sudafrica post-apartheid è chiamata nel film a rinsaldare lo spirito patrio spezzato in due, i bianchi ex-aguzzini da una parte, i neri smaniosi di rivalsa dall’altra. A vegliare sulla riuscita del piano è la carismatica pacatezza di Nelson Mandela (interpretato con solennità sentita e veneranda da Morgan Freeman), il leader nero che dopo lunga detenzione (durata trent’anni) era finalmente diventato il presidente della ex-colonia razzista sullo scorcio dei primi anni ’90. A dargli man forte François Pienaar (Matt Damon), il capitano della squadra, un biondo aitante e signorile che saprà cogliere ‘la palla al balzo’. La vicenda è, come molti ormai sapranno, realmente accaduta: il Sudafrica, nei mondiali del 1995, batté in

² Franck Kausch, *Île mon île*, Positif n° 589, Parigi, Marzo 2010.



finale i temibili neozelandesi e fu festa grande, con i bianchi e i neri che si sprecavano in abbracci impensabili fino a un istante prima. Il film non eccede nei toni trionfalistici quasi Eastwood sia consapevole che il miracolo non è ripetibile. Un messaggio in bottiglia, una petizione disperata.

Un esempio? La Francia che vince i mondiali di calcio del 2002 e tutti a celebrare la rinata concordia razziale nella civiltà europea, in seno al suo più intimo nazionalismo. Peccato che soli cinque anni dopo, nel 2007, si assistesse al divampare della protesta nelle *banlieues* parigine, la cui fiamma si sparse rapidamente un po' ovunque, attecchendo fin nel vicino Belgio. Gli incendiari erano scarti emarginati di coloro, africani per lo più, che non avevano saputo arruolarsi nelle fila della ricca civiltà del *football* o dello sport, le sole disposte a propagandare valori a secco, fusi nel crogiolo estemporaneo dell'orgasmo mediatico.



Parigi 2007, le *banlieues* in fiamme

III. Dalla Francia giunge il terzo titolo di questa mini rassegna, *Il Profeta* di Jacques Audiard, che se non è un capolavoro poco ci manca. Sorretto dal successo ottenuto a Cannes, il film di Audiard riscuote meritatissimi (per una volta) plausi pure da noi, confermando la bontà della rinata scuola poliziesca francese, che se tra i titoli più recenti annovera *36 Quai des Orfèvres* di Olivier Marchal, *Nemico pubblico n.1* di Jean-François Richet e *Agents secrets* di Frédéric Schoendoerffer (figlio d'arte, quest'ultimo, dello scrittore-regista gaullista Pierre, già autore del romanzo da cui è tratto *Addio al re* di John Milius), vanta più o meno illustri progenitori - da Jean-Pierre Melville (il *Gotha!*) a José Giovanni e Jacques Deray.

Il Profeta narra l'ascesa di un delinquentello analfabeta di *banlieu* che, ammaestrato da un durissimo apprendistato carcerario, diviene un potente boss della mala francese. Alla mutazione del protagonista serve l'intera durata del film, al termine del quale l'ex tirapiiedi dei corsi - i quali lo iniziano, sotto ricatto mortale, all'omicidio - diverrà un temuto capo del clan arabo. La palingenesi del gangster è anche una parabola storica esemplare, come già accadeva in *Scarface* (1989) di Brian De Palma o ne *Il camorrista* (1986) di Giuseppe Tornatore. Nelle due vecchie saghe le strutture nate dalle imprese criminose dei protagonisti (cresciuti anch'essi nella dura scuola delle carceri) crollavano per l'eccesso di audacia da essi dimostrata, dando ragione al teorema che vuole la corruzione legata all'artificioso patto del silenzio e dell'invisibilità. Quelle di Tony Montana (*Scarface*) e di Raffaele Cutulo (*Il camorrista*) sono quindi imprese dettate da un titanismo dilettesco e volatile, troppo esposto ai cambi di rotta del potere. Nei rispettivi autori persisteva inoltre una fiducia connaturata nella salute del corpo sociale, in grado con la giusta scrollata di levarsi di dosso i parassiti con tempestività.

Con *Il Profeta* le cose cambiano.



Scarface, Tony Montana (Al Pacino)

Peggior maledizione non v'ha oggi del nascere nelle selve di cemento periferico, che opprimono più della povertà nativa, nuda e selvaggia³, perché in essa si ritualizzano i gerghi di una selvatichezza ostile alimentata



Il camorrista, un'immagine del protagonista (Ben Gazzarra) in carcere

nell'individuo da un profondo e degradato disprezzo di sé. Il coatto

³ Si vedano anche i recenti film sui bassifondi di Rio de Janeiro, ambientati nelle *favelas* brasiliane, che tuttavia indulgono nella brillantezza dell'estetica di Scorsese: *City of God (Cidade de Deus, 2001)* di Fernando Meirelles e *Gli squadroni della morte (Tropa de Elite, 2007)* di José Padilha.

delinquenziale di periferia oggi escluso dal benessere, trae partito dal disprezzo di sé per operare violenza sugli altri. A differenza del passato, l'effeata plebaglia odierna, consapevole di essere lasciata a sé, pare tenersi unicamente il codice spietato che al fuoco risponde col fuoco. Non nascerà da questi suburbi un messia di quartiere, un Gobbo post-bellico o un gagà alla Wallanzaska.

Questo fatto risulta tanto più palese nella disposizione verso il sapere assunta dal profeta. Si osservi il seguente confronto. Un tempo nascere tra i *campesinos* in Messico poteva servire da viatico a crescere uno Zapata. Qualcuno rammenterà nel film di Elia Kazan, *Viva Zapata!* (1952), la scena struggente in cui, al cospetto dei festeggiamenti di piazza, il neo-capopopolo confessa rattristato all'amata che un leader onesto non può essere analfabeta. E così, per amore della rivoluzione, Zapata trascorre la notte nuziale ad imparare a leggere e scrivere (commovente).



Viva Zapata!, il protagonista (Marlon Brando) impara a leggere e scrivere dalla moglie

Al contrario dell'onestà che muoveva il capo meticcio, la volontà che induce il banditello arabo ad acquisire i rudimenti della scrittura è sorretta unicamente dal puntiglio machiavellico di affinare strategie e capacità organizzative criminali, quelle che con lucida consapevolezza lo porteranno un giorno a padroneggiare gli azzardi di cui inevitabilmente si compone una scalata ai vertici del

mala (dalla mediazione con il taglieggiatore egiziano Talif all'agguato contro il



Il Profeta

traditore dei corsi, magistralmente filmato in quell'auto dove i colpi di proiettile esplodono sordi, quasi attutiti da una miracolosa ovatta: è il segno dell'elezione ironica di questo profeta ingeneroso, lui che, sistematicamente mancato dalle pallottole - neanche fosse intangibile -, spara sorridendo inebetito).

Allora in luogo dell'afflato mistico e della fratellanza condivisa promosse dai tempi rivoluzionari, ne *Il Profeta* si affermano l'egoismo di sangue e lo stillicidio del sospetto, uno in particolare: quello che lo stesso Talik (è il nome del profeta ingannatore), alloggiato da ultimo nelle fila del clan islamico, possa un giorno tradire il suo nuovo esercito per mero interesse.

Il Profeta costituisce sotto questo aspetto anche un mirabile saggio sulla convivenza, o meglio sulla rivalità, etnica, elemento cui il carcere serve da crogiolo, mescolando idiomi e dialetti senza tregua: dal francese al corso, dall'italiano all'arabo, sino allo zingaresco parlato dal picaresco Jordi, il primo vero socio d'affari dell'astro nascente Talik. Vince chi di questo ribollire babelico sa trovare il bandolo; o sciogliere il cappio. Come Talik, appunto, che, dopo aver smembrato dall'interno il clan corso, si appresta ad uscire trionfatore dalla fucina infera del carcere, pronto il mondo a ricevere un nuovo mostro - privo della bestiale ferocia di Cesar (il mentore e tiranno corso di Talik, da quest'ultimo deposto senza trascurare il rituale simbolico di un rapido pestaggio) ma istruito con la sagacia e l'istinto di un diplomatico del malaffare.



Il Profeta, Talik in compagnia del padrino Cesar

Non raccontano forse questo anche le più recenti inchieste criminali di Cosa Nostra? ovvero che alla mala trinariciuta e selvaggia dei Riina è succeduta quella più sottile e discreta dei Provenzano, sostituendo ai boati del tritolo i più cauti servigi della corruzione a tappeto e dei pizzini?

Audiard filma questa mitologia di conversione-perversione con rara intelligenza, orchestrando in crescendo il film; ferma restando la reclusione del protagonista dentro un suo loculo interiore - cementato da un'energia silenziosa che il protagonista sembra possedere da sempre, emblema profetico semmai ve n'è uno -, di tempo in tempo visitato dall'allucinazione spiritica della

sua prima vittima, l'arabo Reyeb, chiamato sardonicamente a interrogare il divenire di Malik. Funzionale a restituire la scissione intima del profeta è la scelta del regista di filmare la vicenda con piani ravvicinati, precludendo la spazialità e la luce degli ambienti; e insieme sottolineando, al principio, la sensazione di angoscia indifesa che la reclusione induce nell'animo del protagonista; e, in un secondo tempo, esaltando lo spazio arido e fortificato - irrorato, simbolicamente, da lame di luci messianiche sempre di scorcio che hanno sembianza artificiale fin negli esterni - in cui l'ex-apprendista ha tramutato il proprio isolamento.

La prigione è bozzolo e filtro iniziatico: vi si confondono le tracce di quello che è insieme un racconto di formazione e una saga picaresca tra le più belle e intelligenti degli ultimi anni.

Ma la prigione diviene anche un luogo simbolico, al pari dell'isola di Scorsese: è lo spazio chiuso - il capolinea - del rimescolamento da cui esce una razza temprata e insensibile al male. È un primo bilancio negativo del *melting-pot* all'europea. Il determinismo con cui il regista osserva questo scorcio pullulante di violenza e malaffare, non esclude tuttavia un moto di simpatia che è anche una parziale assoluzione: che colpa ha il profeta a nascere dov'è nato?

IV. E si torna da capo a Eastwood e Scorsese.

Mi accorgo infatti ora che i tre film di cui si è detto possiedono della strane e remote affinità, narrano di ossessioni cieche, di branco e individuali, e di esorcismi mancati; ma anche di un'oscillazione minacciosa all'interno di un'epoca in cui al terrore del totalitarismo si è sostituita la minaccia della disgregazione e della sopraffazione capillare delle piccole congreghe. Pronto il tutto a rimescolarsi in temibili rivolgimenti.

In attesa, se mai accadrà, che l'ennesima nemesi venga a dar corpo alle infinite delusioni.