

FALSOPIANO CINEMA

26

Roy Menarini

IL CINEMA
DI
DAVID LYNCH

© Edizioni Falsopiano - 2002
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA
www.falsopiano.com

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico e impaginazione: Falsopiano
Stampa: Impressioni Grafiche S.C.S. a r.l. - Acqui T.
Prima edizione - Novembre 2002

INDICE

Introduzione	pag. 5
Per una cartografia del cinema lynchano	pag. 8
Prima parte: TEMI	pag. 15
Mistero	pag. 15
Orrore (sesso)	pag. 22
Cinema	pag. 29
Gag (comico)	pag. 44
Bene/Male	pag. 52
Seconda parte: FIGURE	pag. 58
Tempo/Spazio	pag. 58
Oggetti	pag. 62
Usa (Sogno)	pag. 68
Strada	pag. 75
Buio (Luce)	pag. 82
Frammenti di Lynch: corti, quadri, foto	pag. 89
Lynch e la serialità: televisione, internet e (di nuovo) cinema	pag. 94
Filmografia e antologia critica	pag. 101
Bibliografia	pag. 149

INTRODUZIONE

La domanda ce la facciamo da soli: c'era proprio bisogno di un altro libro su David Lynch? In Italia ci sono almeno cinque monografie, una delle quali – tradotta dal francese – opera di Michel Chion, studioso di fama internazionale e originalissimo analista del cinema lynchano. Inoltre è tutta la critica italiana, e segnatamente quella migliore, ad essersi occupata del cineasta, dalla collana Il Castoro al numero monografico di “Garage”, dalla traduzione del libro-intervista di Chris Rodley alla lettura cinefila di “Sentieri Selvaggi”, per non parlare degli inglesi Kuhn e Peary, o Naha e Alexander, degli americani Hoberman e Rosenbaum (niente meno), o Lavery e Nochimson, dei tedeschi Fischer e Pabst; e poi ancora: numeri monografici di riviste, dossier teorici, ricerche accademiche, studi semiotici, decostruzionisti, culturali, narratologici, di immaginario, di cui potete leggere in bibliografia. Dunque, perché? Basterebbe nominare gli ultimi film di Lynch, da *Strade perdute* a *Una storia vera*, per giustificare un aggiornamento di quegli scritti. Eppure, bisogna in più ricordare che, a fronte di tanta abbondanza e di una sicura attenzione critica, manca – almeno fino ad ora – una lettura “completa” del cinema di Lynch attraverso un vero e proprio catalogo dei suoi temi, delle sue figure, dei significati di volta in volta rivestiti da opere e immagini, se si esclude il celebre, piccolo “Lynch-kit” che chiude il volume di Chion. Del resto, molta parte della letteratura citata è frutto dell’esplosione di celebrità toccata al regista dopo *Cuore selvaggio* e *Twin Peaks*, e meno dell’ultima parte della carriera lynchana, culminata nell’ultimo, maestoso e in qualche modo “definitivo” *Mulholland Drive*.

Questo, per i tipi di Falsopiano, vuole essere dunque un

attraversamento completo nel cinema del regista, che in qualche modo dà per acquisite alcune delle certezze critiche di questi anni e ri-ragiona sui singoli film e i legami che li uniscono percorrendoli sincronicamente. Ciò non toglie che si cercherà in alcune pagine di offrire anche una periodizzazione interna all'opera di Lynch, evidenziandone aspetti di continuità o elementi di innovazione.

L'intento è quello di riproporre, e in alcuni casi immodestamente risolvere, i nodi più discussi del cinema di Lynch, dal suo rapporto con la memoria cinematografica all'uso della narrazione per immagini, dalla raffigurazione dell'orrore e del sessuale alla definizione del tempo e dello spazio, dall'ossessione per il sogno al rapporto con le altre arti (musica, pittura), fino al dialogo con il mezzo televisivo e informatico. Si tratta, nelle speranze di chi scrive, di una monografia al cubo, dove, rinunciando all'impianto cronologico, si intende lasciar da parte l'informazione "basic" sull'autore per correre al cuore dei problemi che il suo cinema propone. D'altra parte, quello che avete tra le mani non ha alcuna intenzione di diventare un libro per iniziati, anzi si preoccupa di *ricominciare* a parlare di Lynch da nuovi punti di vista, certo non inediti, almeno posti in maniera originale. Altra preoccupazione di questo volume è quella di non rinchiodare Lynch nella eburnea torre degli autori riconosciuti, costretti alla definitiva autoreferenzialità più dalla critica che da loro stessi. Lynch, che pure non possiede un'estrazione cinefila, è sicuramente un cineasta che se non altro è *in contatto* con il cinema contemporaneo e con certe sperimentazioni che giungono da altri ambiti autoriali americani – penso a Ferrara, Coen, Cronenberg. E, del resto, pure se sempre in bilico sul precipizio dell'astratto e del non distribuito, Lynch ha anche influenzato cineasti e generi. Il che deve portare a ragionare su come Lynch e, intertestualmente, altri registi stanno mettendo a prova le convenzioni e i codici del cinema contemporaneo. Si tratta, niente meno, che di riflettere sui limiti della visibilità, sul concetto di rac-

conto nell'epoca post-classica e forse post-moderna, di intendere in modo tutto nuovo il concetto di metacinematografico.

Il volume è dunque suddiviso in tre parti. Nelle prime due, dopo un saggio introduttivo, vengono disposte le linee principali del cinema di Lynch attraverso le categorie di "Temi" e "Figure", le prime privilegiando aspetti di contenuto, le seconde elementi strutturali, simbolici o stilistici dei film del regista. Va da sé che il travaso degli uni nelle altre, e viceversa, è continuo e necessario, per la buona regola di non separare, specie in Lynch, ciò che viene rappresentato da come lo si rappresenta. Nella terza, invece, l'attenzione viene dirottata sulla "costellazione" Lynch, ovvero su tutti quei lavori per mezzi diversi (televisione, pubblicità, Internet, teatro, fumetto, videoarte, pittura, etc.) che, pur tuttavia, caratterizzano l'opera dell'autore con impressionante coerenza. La proposta di una lunga e densa antologia critica in appendice vuole giustificare l'immodestia del volume – che cosa c'è, infatti, di più immodesto che dichiararsi e credersi necessari? – attraverso una scelta di "letture" interpretative provenienti dai più diversi ambiti della critica internazionale, film per film.

Fatte le dovute premesse, a chi è convinto che infine sia giusto leggere un altro libro su David Lynch, non resta che augurare buon viaggio tra queste pagine.

Per una cartografia del cinema lynchano

1976-2001. Al momento in cui scriviamo, durante l'anno che ha seguito il grande successo di pubblico e di critica di *Mulholland Drive*, Lynch è attivo da 25 anni. E' un autore fedele, da cui l'appassionato e lo studioso, insieme, sanno di potersi aspettare *sempre* qualcosa di interessante. Ed è un autore riconoscibile: fa impressione pensare che tra *Eraserhead* e *Mulholland Drive* sia passato un quarto di secolo, tanto famigliari appaiono quelle tensioni emotive, quelle torsioni della storia, quelle passioni esposte e orrifiche, quel gusto che qualcuno, spiazzato, ha voluto ridimensionare come solamente "bizarro". Di solito, i film di Lynch vengono interpretati da chi li ama come luoghi di immagini "tensive", sospese cioè tra realtà e astrazione, momento di rinascita fulminante e inattesa del surrealismo, e come racconti che il regista ambienta, più che dentro i generi, "a fianco" di tradizioni che non sembrano appartenergli che casualmente. Chi odia Lynch, invece, sembra aver gioco facile nel denunciare l'intellettualismo dei progetti, la gratuità del mondo onirico rappresentato, la possibile sproporzione tra ambizione artistica e risultati ottenuti. Su alcune pagine di quotidiano, si è arrivati a insultare i "cinefili senza giudizio" che abboccano all'amo dei falsi provocatori, furbastris ed esecrabili, come appunto Lynch, Cronenberg o Ferrara. Al di là del piacere che può procurare il ritrovarsi in tale gloriosa compagnia, bisogna saper interrogare questo rifiuto – ora apparentemente superato – da parte della critica istituzionale (culminata con la celebre esclusione di *Velluto blu* dal festival di Venezia del 1986, fortemente voluta da un Gian Luigi Rondi indignato per le sequenze con Isabella Rossellini indecentemente nuda). Nell'idea di questi critici, Lynch è un regista di grande talento, impegnato chissà perché a dare forma a immagini squallide e soggetti miserevoli, in una sorta di puro compiacimento sadico dell'irrepresentabile. In verità, se c'è un regista che procede per intui-

zioni e catene logiche astratte, dettate di volta in volta da elementi della quotidianità percepiti come ambigui e ricollocati in un immaginario perturbante e ostico, senza alcun moto di soddisfazione per l'orrido, questo è Lynch, il cui interesse verso il repellente (insetti, vomito, interiora, sangue, etc.) sembra assai meno lampante, come sfida alle convenzioni, del suo impensabile procedere di messa in scena o dello sperimentalismo narrativo.

Venticinque anni, si diceva. Oggi che *Eraserhead* fa parte, per noi, della serie di film targati Lynch, può aver perso l'aspetto *cult movie* dei suoi esordi. Questa dimensione andrebbe riguadagnata, poiché il contesto di appartenenza del film è proprio quello, momento terminale di un concetto di *underground* scioccante, ben studiato da "cultisti" come Jonathan Hoberman, Jonathan Rosebaum o Denis Peary. Il *cult movie*, come noto, è un film che convive a fatica con la nozione di "autore" poiché si dà come espressione unica del rapporto diretto testo/spettatore, senza tante mediazioni critiche o accademiche né chiavi d'accesso categoriche come la *politique des auteurs*. La forza di *Eraserhead* è probabilmente più nel suo impatto e nella sua unicità a suo modo "datata" che non nella iscrizione dei suoi temi e figure dentro la poetica di Lynch, del resto certa e ampiamente dimostrabile. Quel 1976 è dunque l'inizio di una cinematografia che da subito intende rinunciare all'idea di immaturità/maturità, sperimentalismo/classicità, *underground/overground*, come dimostra il fatto che Lynch abiterà a successi di massa subito seguiti da olocausti commerciali senza precedenti (basti pensare al film-cesura, il suicidio pubblico di *Fuoco cammina con me!*).

E lo fa componendo un'opera che molti hanno voluto vedere come una sorta di installazione industriale su schermo, composta di eventi casuali e sogni traumatici ma che – come accadrà per il restante Lynch, e soprattutto per l'ultimo *Mulholland Drive* – può anche essere spiegata in termini narrativi. Ma il film, specie se rivisto oggi, mantiene le

caratteristiche di *alterità* assoluta che deve averne sancito lo statuto di culto, e soprattutto denuncia il lato fortemente narrativo, e persino patetico, degli avvenimenti. In particolare, il rapporto tra i due personaggi principali e la straziante malattia del bambino nato prematuro, si iscrivono all'interno di forme profondamente melodrammatiche, una specie di mélo *steampunk* – delle influenze dirette del cinema di Lynch su quest'ultimo genere letterario non possiamo parlare qui – in grado tuttora di commuovere e sorprendere. La gran parte del primo cinema di Lynch, cortometraggi e mediometraggi compresi, afferma una visione ossessiva e stralunata della famiglia, ma pur sempre di affetti e disperati desideri di amore racconta ognuno di essi.

Al vertice opposto della carriera lynchana, l'*opus* numero nove, un *Mulholland Drive* altrettanto ridotto a flusso di misteriosi episodi del tutto scollegati l'uno dall'altro. Vi è da dire che Lynch non dà una mano ai recensori meno attenti, e del resto è vero che il suo interesse verso la *soluzione* degli intrecci è nullo, ma gli intrecci esistono e alcune possibilità di interpretazione il regista – diciamo così – le “garantisce” sempre. Se *Eraserhead* racconta la storia di un giovane uomo appartenente a un mondo collassato sulle proprie caratteristiche industriali, che è costretto a sposare la fidanzata incinta e accudire il figlio deforme, *Mulholland Drive* situa due tronconi di film – 1) le cose vanno male e una aspirante attrice si suicida 2) prima di morire la donna immagina la sua vita con i personaggi “messi a posto” e il destino a favore – rovesciati rispetto a come dovrebbero essere a rigor di logica. Pur tuttavia, non si tratta di film totalmente non narrativi. Lo dimostra il fatto che gli elementi di mistero e *suspense* del regista nascono quasi sempre grazie all'aiuto di strumenti diegetici, e non da quadri o raffigurazioni in grado da soli di ottenere l'effetto desiderato. Il cinema di Lynch si apre e si chiude, come vedremo, all'insegna della circolarità, dentro una cinematografia che si può disporre su assi diversi a seconda del percorso intrapreso dai protagonisti: pensa-

mo, all'opposto, ai viaggi rettilinei di *Sailor & Lula* o di *Alvin Straight*.

Di qui, l'importanza di cercare anche una corrispondenza interna alle varie fasi dell'opera del regista. Vale la pena individuare una possibile periodizzazione del cinema lynchano, a partire dagli usi stilistico-narrativi e dalle caratteristiche dei singoli film. Il lavoro non è semplice: in fondo l'unica, vera, apprezzabile novità nel cinema del regista durante questi venticinque anni – a livello progettuale e realizzativo, si intende – è l'incontro con Barry Gifford, decisivo a partire da *Cuore selvaggio* in poi. Eppure, ci sembra che la collaborazione, destinata a riplasmare in qualche modo anche la poetica di Lynch, non possa essere presa *tout court* come spartiacque della sua filmografia. Anzi, saremmo più propensi a ripartire la sua opera nelle seguenti fasi:

1) Da *Eraserhead* a *Dune*, epoca “industriale”, dove – progetti mainstream o meno – emerge soprattutto il lato fantastico/fantascientifico del regista, dove evidentemente con questi termini si intende una rappresentazione quasi postatomica del mondo e una sostanziale similitudine spaziale e scenotecnica anche quando i film (vedi *Elephant Man* e *Dune*) sono ambientati in epoche diverse e opposte.

2) Da *Velluto blu* a *Cuore selvaggio* attraverso *Twins Peaks*, epoca “fiammeggiante” dove l'oggetto dello sguardo del regista diventa l'America, sia pure atemporale, astratta e onirica. A questo tema, non sempre corrisponde una identica messa in scena: basti pensare a ciò che differenzia *Velluto blu*, film tentacolare e pulsionale ma sostanzialmente “fermo” e *Cuore selvaggio*, costruito come un film di viaggio dalle improvvise, continue fiammate di violenza. Gli “archi-generi” di riferimento, da ora, diventano il noir e il road movie. Lo stile si fa maturo e spettacolare.

3) Da *On the Air* a *Fuoco cammina con me!* attraverso *Hotel Room*, epoca “sperimentale”, sorta di espiazione per il grande successo ottenuto all'inizio degli anni Novanta. Si tratta di progetti frammentari e poco attraenti per il pubblico

più ampio, in particolare il prequel di *Twin Peaks* che cerca di scrollarsi di dosso sia il pubblico della prima ora, più avvezzo alle soap opera, sia il neofita, andando a cercare una palingenesi nell'avanguardia.

4) Da *Strade perdute* a *Mulholland Drive*, epoca “circolare”, dove il cinema di Lynch torna a produrre oggetti profondamente narrativi senza rinunciare alla sperimentazione “di mezzo”, in qualche modo congiungendo fascinosamente il secondo e il terzo periodo. Sono di nuovo presenti, ormai come sistemi strutturali archetipici, il noir e il road movie, ma – invece che immergerli in un bagno di interruzioni, stranezze e diversioni –, li si sconvolge anche da un punto di vista narrativo. E' qui che Lynch, evento inedito, comincia a lavorare anche sulle convenzioni narrative classiche, non più ignorandole – come all'inizio – né mimetizzandosi – vedi *Elephant Man* – bensì storcendole come nastri intricati e costituendo così un esempio di postmodernità hollywoodiana. Lo stile è elegantissimo e sempre più modellato sul cinema hollywoodiano anni Cinquanta. *Una storia vera*, in quest'ottica, si pone come film pietra angolare dove Lynch ribalta tutti i propri luoghi, oggetti e personaggi volgendoli al solare senza sostituirne nemmeno uno. Si tratta, con tutta evidenza, di un film dal valore oppositivo, in perfetta continuità con ciò che dicevamo, in grado di dimostrare che la “materia” del cinema di Lynch, se solarizzata, può esprimersi con respiro classico e commovente.

Preme, inoltre, sottolineare l'originalità assoluta della proposta cinematografica di David Lynch. Quasi sempre ai margini del cinema hollywoodiano, il regista ha però saputo dialogare con l'industria americana, sia a livello simbolico – adottando elementi di glamour come sostanza visiva dei suoi film – sia a livello pratico. E', come detto, il periodo “fiammeggiante” quello in cui, a fronte di eccessi certo non graditi dalla grande produzione, Lynch sembra finalmente integrarsi al nuovo, bizzarro studio system anni Novanta, persino fungendo da testa d'ariete per un nuovo cinema d'autore

hollywoodiano quale mancava dagli anni Settanta. Ma, se è vero che si deve proprio a Lynch un breve ma intenso big bang che ha permesso a molti registi di imporsi su un mercato più ampio e a molte tematiche di essere ben accette dalle grandi compagnie (televisione compresa, come insegna *X Files*), le speranze sono ben presto naufragate e Lynch stesso è finito nella periferia della produzione. I suoi ultimi film sono stati, di volta in volta, prodotti con capitali misti americani e francesi, in ogni caso non direttamente da studios. Eppure, come dicevamo, l'esclusione non è mai assoluta, come dimostra la stupefacente candidatura all'Oscar per la miglior regia di *Mulholland Drive*, tanto più sorprendente se si pensa al livello di complessità narrativa e concettuale in cui va a collocarsi il film.

Evidentemente, il lavoro di Lynch sulle immagini cinematografiche non viene mai percepito – a ragione – come completamente avulso dai sistemi di rappresentazione che di volta in volta il cinema internazionale contemporaneo propone, a differenza magari di David Cronenberg, probabilmente più isolato e “europeo”. Tracce del proprio tempo si trovano in Lynch anche quando meno ce lo si aspetta: *Velluto blu* “denuncia” la propria origine anni Ottanta, *Strade perdute* intuisce certo cliché del videoclip noir contemporaneo e propone una originale interazione tra musica techno, rock, metal industriale e immagini, e così via. Naturalmente succede più spesso il contrario: è Lynch a dettare, anche sotterraneamente, mode e stili. D'altra parte, il regista di Missoula, Montana, non può essere annoverato tra i “surrealisti da supermarket”, come di solito vengono chiamati dalla critica europea quei cineasti, come Oliver Stone o Alan Parker, che sembrano compiacersi all'eccesso dei propri tour-de-force visivi, fatti di montaggi rapidissimi e diversi linguaggi audiovisivi mixati tra loro. La perfetta intercambiabilità tra lo stile cinematografico di questi registi e il linguaggio pubblicitario o videomusicale di MTV dimostra che non è sufficiente sbizzarrirsi con le possibilità offerte

dalla CGI o dai nuovi sistemi di montaggio digitale per offrire reali alternative ai sistemi dominanti. Quella di MTV è ormai una koinè, finanche suggestiva ma non per questo meno standardizzata, dei linguaggi audiovisivi contemporanei: film come il pur interessante *Natural Born Killers*, *Ogni maledetta domenica*, *Allucinazione perversa*, *Evita*, *Romeo + Giulietta* e tanti altri non sono che, come ha detto qualcuno, forme di “collaborazionismo visivo”, o – evitando condanne cinefiliache – estremizzazioni resistibili dello stesso sistema che si dichiara di voler scardinare. Al contrario, il cinema di David Lynch è *intimamente* irriducibile a queste logiche, tanto è vero che la durezza dello scontro con la koinè dominante di cui parlavamo non si risolve forzatamente in un confronto polemico o in un rovente isolazionismo poetico, bensì in un’opera discontinua che non rinuncia al dialogo con i mezzi di comunicazione e le diverse forme di intrattenimento in cui travasare temi e fissazioni personali.

Prima Parte: TEMI

Mistero

Non si può dire che Lynch sia un cineasta inconsapevole di ciò che fa. Sebbene non provenga da quel milieu fortemente teorico da cui prendono le mosse, per esempio, Quentin Tarantino e i fratelli Coen, egli ha ben presenti le caratteristiche principali che intende valorizzare all'interno della narrazione e della messa in scena. La gran parte del suo cinema – e in particolare della seconda parte della sua carriera – ha a che fare con il concetto di “mistero”. Come lo stesso regista afferma, “per me il mistero è una calamita. Ovunque ci sia qualcosa di ignoto, si sviluppa sempre una grande attrazione. Se ci si trovasse in una stanza, con la porta aperta e con le scale che scendono, e si spegnesse di colpo la luce, si avrebbe la forte tentazione di precipitarsi giù da quelle scale”.

Interessa a Lynch il mistero che pretende una spiegazione, quello stato di disorientamento percettivo e cognitivo che coglie lo spettatore – insieme al personaggio – di fronte a eventi inspiegabili o in attesa di risoluzione. Il fatto che poi questo “scioglimento” logico dei dubbi alle volte, nei film del regista, non giunga mai, è uno dei motivi più ricorrenti di irritazione da parte dei detrattori. Quasi seguendo la massima di Borges, quando ricorda l'infinita banalità delle spiegazioni ai grandi intrighi, Lynch percepisce come deludente ogni curva narrativa che si risolve semplicemente nel percorso “mondo tradizionale > evento perturbante > conflitto > sconfitta dell'irrazionale > ritorno al mondo ricomposto”.

Facendo leva, semmai, sulla perenne esitazione tra spiegazione razionale e irrazionale degli avvenimenti narrati – indicata da Tzvetan Todorov¹ come natura stessa del fantastico letterario –, egli preferisce dilatare all’infinito il mistero, mantenendone le caratteristiche iniziali di “rottura” ma rinunciando di fatto a una sua riduzione elementare. Come abbiamo scritto precedentemente, questo non significa che Lynch imposti un racconto e poi lo lasci semplicemente andare alla deriva, nemmeno in quei film – come *Strade perdedute* – di fronte ai quali si fa strada il desiderio, da parte dello spettatore, di lasciare da parte ogni tentativo di comprensione diegetica. Almeno una ipotesi narrativa capace di contenere la maggior parte degli elementi raccontati è individuabile in tutti i film dell’autore. Non di meno, il mistero è una specie di ritmo di basso continuo che avviluppa il mondo esperito e funge da *contatto* comunicativo con mondi psichici alternativi, il più delle volte prodotti dalla mente di uno o più personaggi.

Le nozioni di soggettivo e oggettivo al cinema, con Lynch subiscono scosse evidenti. Da una parte, come vedremo nel capitolo dedicato al sogno, l’autore non rinuncia a marche di enunciazione che indichino la presenza di un’attività onirica, dall’altra i film si nutrono di visioni, profezie, apparizioni che non si sa mai a chi o a che cosa attribuire. Di qui, una sensazione diffusa di minaccia, che “possiede” fantasmaticamente anche i luoghi apparentemente più sicuri, come la casa o la camera da letto.

Il mistero in Lynch si struttura in diverse forme:

- a) misteri di tipo sostanziale, che funzionano come motori di un’intera vicenda;
- b) misteri di tipo occasionale, ovvero elementi inspiegabili in grado di turbare gli eventi;
- c) misteri intesi come *nonsense*, circoscritti a una sequen-

¹ Todorov, T., *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1970.

za o a un comportamento anomalo.

Facciamo alcuni esempi. Per il primo caso, basta citare due titoli sufficientemente evocativi: *Twin Peaks* e *Strade perdute*. Nel primo, assistiamo a una clamorosa estensione del *mystery* di stampo televisivo, con i cui codici Lynch gioca apertamente, e in cui l'identità dell'assassino di Laura Palmer, dapprima caso prioritario per l'esistenza stessa dei personaggi e delle loro azioni, diventa fatto secondario cui subordinare altri eventi. *Twin Peaks*, del resto, assomma le tre forme di mistero cui si accennava. C'è quello che potremmo chiamare "mistero archetipico", che riguarda l'omicida di Laura e la sua natura ora umana ora soprannaturale; ci sono misteri parziali, come quelli che gravitano intorno ad alcuni dei personaggi adolescenti (l'identità di Audrey e la sua doppia vita) o decisamente irrazionali come capita con i "trasferimenti psichici" (caso estremo: il personaggio che finisce imprigionato in un comò); ci sono poi misteri del terzo tipo, ovvero situazioni di tensione insensata che Lynch porta a far crescere come minaccia. Questa tecnica, che fonde un po' brechtianamente *suspense* e *gag* (su cui torneremo), punta a rendere pericolanti le situazioni più quotidiane e ad installare un circolo di tensioni tra personaggi fino a un secondo prima caratterizzati dalla calma più assoluta. Il *climax* è ottenuto grazie alle reazioni degli attori, chiamati ad alterarsi da un momento all'altro, a un sapiente montaggio in grado di suggerire con piani ravvicinati e fuori campo repentini lo stato di montante angoscia, e dal suono, che – come sempre in Lynch – genera stati di fastidio ed evoca l'imminenza di situazioni dolorose. *Twin Peaks* è disseminato di momenti del genere, e anche *Fuoco cammina con me!* offre vari esempi. All'inizio del film, troviamo l'agente Cooper intento a entrare e uscire dal campo visivo di una telecamera a circuito chiuso, per poi controllare subito dopo l'immagine del campo rimasto vuoto restituita dallo schermo del custode; a un certo punto, l'immagine di Cooper

rimane fissa anche dopo che l'agente è uscito dall'inquadratura, ed egli finisce col vedere se stesso in un assurdo paradosso. Nel medesimo istante, entra un oscuro personaggio interpretato da David Bowie, che passa accanto alla sagoma virtuale di Cooper – forse è lui la causa di questa strana “persistenza” sensoriale –, e allarma lo staff dell'FBI, nei cui uffici si ambienta la sequenza. Il personaggio, chiamato Philip Jeffries, si avvicina a Gordon Cole, interpretato dallo stesso Lynch, desideroso di parlargli. Eppure, la sola presenza di Jeffries è in grado di allarmare ulteriormente Cooper, che urla a Cole di fare attenzione. Se si aggiunge che Cole ha un problema di sordità e grida anch'egli come un forsennato per farsi capire, si può comprendere come la sequenza si trasformi – senza che nulla di veramente minaccioso sia accaduto – in un concentrato di tensione emotiva e, al contempo, di comicità poco rassicurante. I famosi primi venti minuti di *Fuoco cammina con me!* funzionano così, lasciando libero sfogo alle altrettanto libere associazioni mentali del regista. L'agente Chester Desmond (Chris Isaak), per fare un altro esempio, viene contattato da Cole mentre sta arrestando giovani sospetti sullo sfondo di un paesaggio bucolico nel quale si trova, fermo, uno scuolabus giallo fino all'innaturale: dentro al bus, i piccoli alunni stanno urlando a squarciagola; perché? Ancora, la sequenza in cui a Desmond e al suo assistente Cole presenta un bizzarro personaggio femminile, mezzo mimo e mezzo ballerina, che inscena una danza piena di gesti e simboli oscuri. Poco dopo, in macchina, Desmond mette alla prova il giovane collega e decifra tutti i messaggi contenuti in quella danza, dalla rosa azzurra appuntata sull'abito alle scuciture sui fianchi, con precisi riferimenti alla situazione criminosa in atto. La gratuità della sequenza è assoluta, visto che nemmeno Sherlock Holmes in giornata di grazia avrebbe saputo interpretare semioticamente la misteriosa movenza. Ciò, però, permette al regista di instaurare un clima di disagio, di porre interrogativi alla comprensione dello spettatore, di insinuare

– appunto – misteri indicibili.

Strade perdute, molto più concentrato e serio del predecessore, parte invece da un mistero fondamentale: “Dick Laurent è morto”. Si tratta della frase che il protagonista interpretato da Bill Pullmann ascolta stupefatto provenire dal citofono. Chi è Dick Laurent? Perché è morto? E perché qualcuno ha interesse nel comunicarglielo? Queste sono le tre domande che angosciano il protagonista e intrigano lo spettatore. Certo, prima o poi veniamo a sapere chi è Dick Laurent, perché è morto; e soprattutto chi dà la notizia a Fred Madison: lui stesso. Anche *Strade perdute* contiene le tre manifestazioni del mistero di cui abbiamo parlato.

- a) La trasformazione del protagonista in un altro uomo e il legame che l’oscura vicenda mantiene con l’affare Dick Laurent.
- b) La natura del personaggio chiamato non a caso Mysterious Man, che si risolve in un mistero localizzato, senza spiegazione, in forma di paradosso. Madison lo incontra a una festa, e questi gli dice: “se chiami a casa tua, mi trovi lì”, cosa che regolarmente accade.
- c) Il mistero occasionale, completamente abbandonato a se stesso. Pete Dayton, ex-Madison, uscito di galera, riprende la sua vita fino a che gli avvenimenti non gli fanno sospettare che qualcosa di strano stia accadendo. Chiede spiegazioni ai suoi genitori, fino a quel momento tutto sommato anonimi, e questi alludono a qualcosa di terribile e imbarazzante accaduto mesi prima. Ma non svelano di che cosa si tratti.

Ecco, l’ultima sequenza citata rappresenta la quintessenza del “misterioso” secondo Lynch. Sapere che qualcosa di tremendo è accaduto, o sta per accadere, ma non averne la certezza né il ricordo esatto, riassume alcune caratteristiche del perturbante e dell’onorico. Anche nella vulgata freudiana dell’interpretazione dei sogni, del resto, esistono elementi

rimossi o “oscurati” da una memoria protettiva e fallace. Ma, mentre nel cinema del mistero o anche nel thriller psicologico (da *Marnie* ai film di De Palma e Demme), ciò porta a una trasformazione inesorabile del rimosso in ricordo, come fosse una sorta di *eiezione* della colpa e del malefico in funzione transitiva, nei film di Lynch il dato rimane a livello *intransitivo*, delle gravure mentali non ci si libera mai: siamo a uno stato pre-psicanalitico, dove la sensazione della paura non sfocia mai in una razionalizzazione. Né a livello di percorso psicologico dei protagonisti né a livello di plot del mistero. Le due intransitività rimandano l’una all’altra, producendo frustrazione e disprezzo nel peggiore dei casi, suggestione e piacere nel migliore. Nella suggestiva interpretazione del film da parte di Martha P. Nochimson², il personaggio di Fred, pur muovendo da caratteristiche di trasformazione emotiva simili a quelle di Jeffrey in *Velluto blu* – entrambi trascinati a forza dentro un mistero –, finisce con l’avvicinarsi più a Frank, lo psicopatico interpretato da Dennis Hopper. L’idea di “psychic drama” – che Nochimson avvicina a *Eraserhead*, comparando l’infanticidio del primo film con l’uxoricidio di questo – serve persino a offrire un’ipotesi narrativa: ovvero che la prima parte del film vada considerata quella del racconto “vero” e che la seconda non costituisca altro che un delirio del protagonista in attesa dell’esecuzione capitale. In questo caso, il cubo narrativo si fermerebbe sulla faccia contraria e opposta a quella di *Mulholland Drive*, dove l’agonia della protagonista dà vita a un racconto onirico riveduto e corretto corrispondente alla prima metà del film.

L’atteggiamento di Lynch, che come abbiamo visto ha delle conseguenze anche sul piano dell’organizzazione soggiacente del film, sembra mettere in crisi le stesse forme di rappresentazione e in particolare le potenzialità della mac-

² Nochimson, M., *The Passion of David Lynch*, University of Texas Press, Austin 1997, p. 213.

china da presa. Pensiamo, per un attimo, ai più volte celebrati movimenti di macchina da presa escogitati – o simulati – da Lynch per “entrare” nei fori, nei buchi, negli interstizi delle cose messe in scena. Per intenderci, ci riferiamo ai travelling dentro il calorifero di *Eraserhead*, dentro l’orecchio di *Velluto blu*, dentro la gola dei protagonisti di *Fuoco cammina con me!*, dentro l’oscurità delle stanze domestiche di *Strade perdute*, etc. Ebbene, tutti questi movimenti “a scoprire”, attribuibili a un’istanza narratrice astratta, sembrano anch’essi infrangersi contro un muro di inesplicabilità. In fondo, che cosa si scopre da queste esplorazioni? Quali tesori interpretativi, per noi spettatori, si celano? Ci troviamo di fronte a un altro tipo di intransitività, di stampo *linguistico*, impostata da Lynch nei confronti delle convenzioni cinematografiche. In questi anni, tra l’altro, abbiamo assistito a un mutamento piuttosto vistoso di tecniche di ripresa che, grazie all’aiuto di microcamere di stampo chirurgico e simulazioni CGI, sembrano da un po’ di tempo sfidare i limiti fisici degli oggetti e del set. In particolare le macchine da presa di David Fincher e Robert Zemeckis, in thriller come *Panic Room* e *Le verità nascoste*, hanno colpito spettatori e appassionati per come sono state utilizzate, quasi fossero entità gassose in grado di penetrare qualunque spazio. In Fincher e Zemeckis, si va verso un controllo del visibile e una specie di *super-narratività* dell’istanza enunciatrice che, di fatto, elimina certi passaggi obbligati in precedenza (montaggi alternati, stacchi, dissolvenze, etc.) per andare verso una fluidità del vedere che non rispetta lo stato solido della materia. Lynch, con i suoi movimenti a entrare e uscire, altrettanto innaturali e di molto precoci rispetto alle recenti tendenze, non approda ad alcuno *svelamento* di ciò che si cela né ad alcuna soluzione del mistero. Nei film di Lynch, fisico e soprannaturale possono essere entrambi attraversati (che siano spazi-orecchio o spazi-Redroom), ma ciò non risolve lo stato di disagio di protagonisti o di spettatori.

In *Eraserhead*, che per Michel Chion³ è un film dallo stile in fondo abbastanza classico applicato a contenuti aberranti, l'entrata nel radiatore porta alla scoperta di un prosencio onirico, quasi imprigionato tra le fessure del calorifero, in cui una donna-angelo dal viso sformato canta e balla in mezzo a feti che cadono dal soffitto. In questa immagine deprimente, oltre a vedere fondersi per la prima volta speranza e orrore nel cinema di Lynch, troviamo anche un'appendice del mistero secondo l'autore americano, che prende corpo in "luoghi psichici" (non sapremmo come chiamarli altrimenti), quali il *palco*, presente in quasi tutti i film sia come spazio dell'azione che come momento della *rêverie*, e la *stanza*. L'idea di stanza arredata senza chiari criteri cronologici, con drappaggi rossi e pavimenti zigzaganti, è chiaramente un luogo del cervello nel quale si danno appuntamento mostri, fate ed energie soprannaturali. Ma il cervello di chi? Sembra davvero – pensiamo a *Twin Peaks* –, che si tratti di una condivisione della psiche, in una sorta di contatto ultraterreno dove si può rimanere imprigionati, tornare mutati, o non tornare mai più.

Il cervello, insomma, è il più grande dei misteri, purché non lo si consideri come il luogo in cui conscio e inconscio lavorano l'un contro l'altro, bensì un'entità in transito in grado di sprofondarsi nelle maree dell'inspiegabile e di generare continuamente "storie".

Orrore (sesso)

La parentesi nel titolo di questo capitolo non è un errore. Orrore e sesso assumono valori ambivalenti nell'opera di Lynch, e non di rado si mescolano morbosamente. Con il termine orrore non ci riferiamo evidentemente al genere che prende questo nome, visto che alla collocazione di Lynch nelle categorie cinematografiche dedichiamo un'intera

³ Chion, M., *David Lynch*, Lindau, Torino 1995.

sezione tra poche pagine. Intendiamo, invece, quella sensazione che oscilla tra rigetto, mostruosità e patimento generato da immagini e concetti aberranti e paurosi. Alcuni di questi sentimenti si legano, perciò, al concetto di mistero appena affrontato, anche se nell'un caso si tratta di una sensazione di *imminenza* angosciosa, e nel secondo di una *realizzazione* insopportabile. Il cinema di Lynch sembra oscillare tra questi due poli. Si potrebbe persino affermare che interi suoi film si sistemano su un asse o sull'altro, distinguendo film del mistero e film sull'orrore. Per fare un esempio, *Fuoco cammina con me!* o *Strade perdute* sono film cristallizzati in forme del mistero che non si risolvono mai (creando il grave *impasse* psicologico di cui si diceva poc'anzi), mentre *Velluto blu* o *Cuore selvaggio* sono film prevalentemente sull'orrore, dove il mistero viene enunciato e presto svelato in nome di una rappresentazione raccapricciante degli eventi, dei personaggi e dello spazio circostante. Lo stesso vale per il sesso, che oscilla tra un fascino decadente e un legame diretto con l'orrore. In questo caso, però, bisogna ulteriormente suddividere le sequenze erotiche nel cinema di Lynch dove il sesso è elemento di piacere e attrazione sentimentale, e quelle dove invece il biologico e il riproduttivo assumono un aspetto preponderante. Facciamo alcuni esempi.

In *Eraserhead*, il film comincia con una metaforica uscita dall'utero, introdotta proprio da uno di quei movimenti di macchina "a incunarsi" che diverranno marchio stilistico del regista. Il tema della riproduzione, da subito, diventa sinonimo di fatica e sofferenza. Durante la celebre sequenza della cena, quella in cui i galletti serviti come pasto cominciano a muoversi e sanguinare sul piatto, i genitori della sposa si comportano in maniera incomprensibile, e la "suocera" sembra preda di incontrollabili istinti sessuali verso il genero. Il protagonista, Henry, vive poi altri desideri oscuri, come quello per una vicina di casa sempre discinta, con cui sogna di fare l'amore in un bagno di sangue. Quando, poi, dall'atto sessuale con la legittima compagna concepisce il

mostruoso feto e quindi l'orrido infante, l'abbinamento tra riproduzione e disgusto si fa evidente. Del resto, già *The Grandmother* impostava in termini ossessivi i rapporti familiari e interpretava poeticamente la scala genealogica come un albero costituito di sangue e traumi, tanto da spingere un bambino a “costruirsi” una nonna (stadio evolutivo che “salta” un gradino per mettere in contatto giovanissimi e anziani, forma di terrore assoluto per l'età “adulta”, schiava di morbose abitudini). Infine, Henry non riesce a sopportare il ribrezzo procuratogli dal bambino, e nemmeno le sofferenze indicibili cui sembra andare incontro con le sue malformazioni, come testimonia il suo respiro affannato. In una delle sequenze più insopportabili del cinema di Lynch – non tanto per gli effetti truculenti quanto piuttosto per la tragedia e l'insania del gesto –, Henry commette infanticidio, tagliando le fasce del bambino e innescando una rovinosa fuoriuscita di liquido che porta alla morte la creatura. Nel sogno, del resto, Henry immagina che la propria testa venga sostituita da quella, animalesca, del neonato. Ci troviamo di fronte a una totale coincidenza tra biologico e orrifico, diversa però dalle caratteristiche che questa sovrapposizione assume nel cinema *splatter*. Laddove artisti moderni come Brian Yuzna, Stuart Gordon, persino Sam Raimi festeggiano il carnevale dei corpi secondo un intento primariamente provocatorio dove orrore e comico dialogano fittamente, David Lynch offre il lato atroce e penoso del ciclo naturale volto al peggio. Scrive Jonathan Rosenbaum: “[Durante la cena], la madre forza Henry a riconoscere che egli ha avuto rapporti sessuali con Mary, dicendogli in seguito che c'è un bebè appena nato all'ospedale. Sempre in lacrime, Mary la interrompe: ‘mamma! Non è ancora *sicuro* che si tratti proprio di un bambino’, ‘E' prematuro – insiste la madre – ma è comunque un bambino!’. Proprio in questo momento, Henry si mette improvvisamente a sanguinare dal naso. Poco prima, quando Henry era stato presentato alla madre di Mary, alcuni rumori di risucchio, invisibili, avevano improv-

visamente trovato spiegazione narrativa con un primo piano di una cagna impegnata ad allattare una nidiata di cuccioli intorno a lei. Queste immagini e questi suoni non fanno che suggerire un orrore del sesso e della procreazione”¹. E, del resto, il film successivo dell’autore è *The Elephant Man*, uno di quei film nella carriera di Lynch – l’altro sarà *Una storia vera* – che funzionano “per contrasto”, nei quali, cioè, troviamo tutti i materiali cari al regista disposti in maniera diversa e tesi all’ottenimento di diverse reazioni da parte del pubblico. Non meno ancestrale e traumatico di *Eraserhead*, *The Elephant Man* si “nasconde” dietro il film di malattia anni Ottanta per costruire una nuova riflessione sul visibile e sull’orrore. Questa volta, però, l’ossessione è, per così dire, tematizzata. Merrick è il figlio degenerare di un processo biologico andato storto e si trova a vivere in una società, quella vittoriana, percorsa da mostri viventi e freaks circensi. Il terrore che procura, al solo sguardo, è l’oggetto del film, poi sapientemente caricato di messaggi pedagogici che suonano in nome della tolleranza e del rispetto del diverso. Non è questa, chiaramente, la prima preoccupazione di Lynch, che infatti agisce anche sulla grammatica (neo)classica del cinema allo scopo di rafforzare le sensazioni che Merrick è destinato a scatenare. E ciò avviene non tanto durante la “scoperta” del mostro (che terrorizza la cameriera al punto di farla gridare e svenire), quanto durante la sua ipocrita accettazione da parte dei salotti buoni. In questo caso, Lynch offre una serie sconvolgente di campi/controcampi destinati a svelare il paradosso di questa normalizzazione: isolando i primi piani di Merrick e dell’interlocutore, ogni volta che la mpd ripassa su Merrick lo spettatore percepisce ciò che non funziona in questo mostro trasformato in baronetto. La trasformazione del caso umano è dunque non il frutto di una tolleranza reale ma di una forzata trasformazione dello stesso in

¹ Rosenbaum, J., *Eraserhead à New York. Un film-culte*, “Cahiers du Cinéma”, n. 322, 1981, p. 31.

improbabile gentiluomo. Lo shock di massa è il mostro in salotto, e il bianco/nero sparato e pieno di contrasti scelto da Lynch e da Frederick Elmes porta ancora una volta a immagini surreali, per cui la distanza tra i PP di Jack Nance con i capelli dritti nel film precedente e quelli di Merrick qui si assottiglia più di quanto non si creda. Anche qui, il tema del sesso è affrontato direttamente da Lynch in una sequenza molto disturbante, durante la quale alcuni depravati fanno visita al mostro e lo coinvolgono in una specie di orgia: probabilmente una concessione al temperamento dell'autore da parte di una produzione molto attenta ai ricavi. Scrive Serge Daney: "Più l'uomo-elefante è conosciuto e festeggiato, più quelli che gli rendono visita hanno il tempo di farsi una *maschera*, una maschera di sanità che dissimula ciò che essi davvero provano alla sua vista. Essi vanno a vedere Merrick per testare la propria maschera: se tradissero la loro paura, ne vedrebbero il riflesso nello sguardo di Merrick. Ecco perché l'uomo-elefante è il loro specchio, ma non uno specchio nel quale potrebbero vedersi, riconoscersi, ma uno specchio per apprendere a giocare e a dissimulare, a mentire ancora di più"². Nel binomio "contemporaneo" *Velluto blu/Cuore selvaggio*, invece, assistiamo a una separazione almeno apparente tra l'intreccio sesso/orrore, caratteristico dei cattivi e dei malvagi, e l'erotismo sano – si fa per dire... – dei protagonisti positivi. Se è vero che *Velluto blu* è "la metafora di una maturazione sessuale, quella di Jeffrey che, come ogni adolescente, comincia a pensare al sesso dapprima guardando poi avendo sogni incestuosi"³, bisogna dire che il protagonista interpretato da Kyle MacLachlan viene appunto "chiamato" verso il vortice e l'abisso, in uno dei film più

² Daney, S., *Le monstre a peur*, "Cahiers du Cinéma", n. 322, aprile 1981, ora in *La maison cinéma et le monde. I. Le Temps des Cahiers 1962-1981*, P.O.L./Trafic, Paris 2001, pp. 267.

³ Layton, L., *Blue Velvet: a Parable of Male Development*, "Screen", n. 4, 1994.

squisitamente *morali* del regista americano. Il suo guardare dall'armadio le nefandezze di Frank Booth e Dorothy Vallens – costretto al nascondiglio dall'improvviso arrivo del gangster – avviene sotto il segno di una sessualità malata non solo per il voyeurismo, ma anche perché ciò cui assiste è la messinscena teatrale di un incesto. Frank chiede a Dorothy di chiamarlo “papà” e lo stesso ambiguo rapporto cui Jeffrey si lega con la cantante altro non è che un transfert edipico concluso con l'uccisione di Booth; non si deve credere che questa lettura sia forzata, visto che è confortata da vari passaggi del film (come quello in cui il ragazzo che insegue lui e Sandy vede improvvisamente Dorothy nuda, sporca e chiede: “Ma chi è, tua madre?”) e dalla maggior parte degli analisti⁴. Sessuale, orrorifico e perverso si intrecciano con l'incesto, mentre Jeffrey, durante il racconto, deve riguadagnare la serenità del suo posto nel mondo, nella cittadina di Lumberton, dentro al quadretto alla Norman Rockwell che, in Lynch, è molto meno parodistico che nostalgico. Il dibattito finale, in cui Jeffrey si risveglia come da un sogno e trova il proprio universo soleggiato e privo di tutte le angosce precedenti, dice anche dell'ambivalenza della “weirdtown” lynchana: l'uccellino che si poggia sul davanzale di casa, con un verme nel becco, non è – come qualcuno crede – la dimostrazione che la natura è mostruosa e c'è poco da stare allegri, bensì che il lato oscuro del mondo giace sotto al fenomenico, come due mondi che si guardano e specchiano. Attraversato l'uno, però, si può tornare all'altro; tutto *Twin Peaks*, per esempio, funziona esattamente all'opposto di *Peyton Place*: là il microcosmo apparentemente esemplare cinquantesco si svela per il nido di vipere che è sempre stato, qui la follia e la violenza non impediscono alle caratteristiche della *town* americana di mantenere la propria purezza (il caffè, la ciambella, il *diner*, la fabbrica del legno, l'organizzazione sociale, persino la solidarietà e il

⁴ Cfr. Caccia, R., *David Lynch*, Il Castoro, Milano 1993.

vivere quietamente, ecc.). Frank Booth è vittima di una specie di *coprofilia sexualis* che gli fa isolare psicoticamente l'organo femminile, come quando chiede a Dorothy di mostrargli la vagina come fosse uno spettacolo lisergico. Al club, durante la perversa serata che il gangster fa vivere a Jeffrey, ammette di “voler scopare tutto quello che si muove”, secondo un istinto pansessuale in cui, in fondo, organico e inorganico coincidono (“tutto quello che si muove...”). Il film comincia con un orecchio separato dal corpo, nel quale Jeffrey si imbatte e nel quale, come suggerisce Lynch con l'ennesimo movimento di macchina, egli “penetra”. Simmetricamente, alla fine del film, la mdp di Lynch esce dal buio dell'orecchio e abbandona definitivamente l'orrore e il lato oscuro della vita.

Cuore selvaggio, poi, diventa un catalogo di orrori ai quali Sailor e Lula tentano di sfuggire. Non a caso, l'accusa che scatena la furia di Sailor, che poi spacca la testa allo scagnozzo di Marietta, è quella di aver cercato di sedurre la madre di Lula. Di lì in poi avremo, da una parte, l'amore tra Sailor e Lula messo in scena attraverso ricorrenti atti sessuali che punteggiano le varie fermate della strada che essi percorrono, dall'altra, il sesso malato e disgustoso praticato (o desiderato o imposto) dagli altri personaggi: pensiamo a Bobby Peru che aggredisce sessualmente Lula (incinta) fino a trascinarla quasi nel gorgo – come Jeffrey – o a Juana, che in un delirio di masturbazione e violenza uccide Johnnie Farragut (la sequenza, come noto, sarebbe stata talmente insopportabile da far ammettere a Lynch di “aver esagerato un po'” e convincerlo ad alleggerirla). Insetti, vomito, sangue e frattaglie inseguono Sailor e Lula più degli stessi malviventi ingaggiati da Marietta, con in più la “nemesi” del cervello: Sailor apre letteralmente la testa del suo aggressore nell'incipit del film, la vittima dell'incidente stradale si tocca la testa trovando materia cerebrale e morendo sotto gli occhi dei due protagonisti, Bobby Peru si fa saltare il cranio con una fucilata, ecc. L'orrore appartiene al mondo nero e

stregato che Sailor e Lula sfuggono, alla ricerca di Oz e della felicità.

Ancora, *Fuoco cammina con me!* ipotizza che Killer Bob, agente del male e assassino della serie *Twin Peaks*, commetta i suoi crimini nei panni di Leland Palmer, padre di Laura. Di nuovo il rapporto padri/figli assume connotazioni drammatiche: la viziosa Laura di *Fuoco cammina con me!* comprende la colpevolezza del padre dopo essere stata quasi sedotta da Bob la notte prima e aver visto, al momento culminante dell'eccitazione, il viso del padre sovrapporsi a quello dello sconosciuto.

L'ultimo Lynch, a dire la verità, sembra più interessato alle "gemmazioni" psicogene dei protagonisti che alla messa in scena dei consueti "orrori riproductivi"⁵, segno ulteriore di un mutato atteggiamento nei confronti della materia narrativa e, pur mantenendo una impressionante coerenza autoriale, dei propri temi prediletti.

Cinema

Affrontiamo ora il capitolo probabilmente più complesso per la definizione dell'opera di Lynch ed è quello che riguarda il rapporto che l'autore intrattiene con la memoria cinematografica, con i generi, con la teoria del film e con l'esercizio della citazione. Il fatto che quasi tutti i commentatori siano d'accordo nel constatare l'assenza di una vera e propria formazione cinematografica e cinefila per Lynch, non significa che il rapporto con la storia delle immagini debba essere ignorato in questa analisi. Al contrario: è probabile che si scoprano molte più cose del cinema di questo regista andando a indagare là dove meno si è portati a farlo, piuttosto che ribadire concetti noti inerenti temi, ossessioni e costanti dei suoi film.

⁵ Cfr. su questi temi Carroll, N., *The Philosophy of Horror*, Routledge, New York/London 1990.

Dunque, è importante organizzare la riflessione sulle tendenze intertestuali di Lynch a partire da una metodologia di riferimento. Diverso, infatti, è il problema della “citazione” da quello del rapporto con archi-testi cinematografici (per usare la terminologia di Gérard Genette¹), o l’eventuale tendenza metacinematografica di Lynch dall’iscrizione dell’autore a qualche tradizione (ad esempio l’avanguardia). E’ perciò opportuno evitare di sovrapporre ognuno di questi snodi teorici. Vediamoli uno per uno.

Lynch e la storia del cinema

La collocazione di David Lynch all’interno delle categorie poetiche di appartenenza è così difficoltosa che molto spesso ci si è chiesti a quale tradizione si debba far risalire la sua opera. Certo, David Lynch è uno dei cineasti più originali della generazione che, esordendo alla fine degli anni Settanta, ha marchiato il cinema americano d’autore lungo gli anni Ottanta insieme a David Cronenberg, i fratelli Coen e pochi altri. D’altra parte, come già abbiamo anticipato occupandoci in sede introduttiva di *Eraserhead*, non è comune agli altri colleghi l’essere battezzati con l’acqua generatrice del *cult movie* underground, attraverso un’opera – almeno apparentemente – sperimentale e *arty*. L’inevitabile tendenza a catalogare Lynch come epigono di una tradizione surrealista miracolosamente viva è frutto di riflessioni condivisibili anche se precipitose. A nostro parere, Lynch è certamente debitore dell’esperienza surrealista, e probabilmente ne condivide aspetti estetici e figurativi più di quanto egli stesso non immagini, ma si deve fare attenzione nel ricorrere a memorie scivolose, specie se l’avanguardia è diventata ormai un lontano ricordo trasformato in ricetta o in formula

¹ Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982; tr.it.: Palimpsesti. La letteratura al secondo grado, Einaudi, Torino 1997.

da manualetto. In un intelligente saggio cui ricorremo spesso, Alberto Boschi e Alessandra Di Luzio² affrontano la questione con strumenti meno improvvisati e affermano, a proposito di *Eraserhead*: “E’ probabile che le suggestioni riconducibili alla ‘tradizione’ surrealista – suggestioni senz’altro presenti, ma che si limitano a una certa ‘aria di famiglia’ senza concretizzarsi in citazioni o riferimenti diretti a specifici film (del surrealismo storico o di quella sua naturale prosecuzione che è il ‘trance film’ praticato nella fase iniziale dell’underground americano, antecedente curiosamente mai evocato in relazione al primo Lynch) – siano state assorbite indirettamente dal futuro regista durante il periodo del suo apprendistato pittorico”.

Dunque, gli autori affermano, con tutte le ragioni, che Lynch non ambisce a citare direttamente i classici dell’avanguardia ma che partecipa ad alcune figure “di base” del surrealismo. Qualcuno, accarezzando l’idea che *Eraserhead* possa costituire il *Chien Andalou* di Lynch, dimentica che persino quest’ultimo, attraverso soluzioni ellittiche e passaggi mentali semi-narrativi, racconta una qualche forma di rudimentale vicenda. Lo ricorda Alberto Farassino quando scrive: “Forse è giunto il momento di dire che *Un chien andalou* non è solo un testo da analizzare, o un groviglio di simboli da interpretare, ma è anche un film, anzi è un bel film. Che certamente utilizza il materiale corrente dell’avanguardia cinematografica dell’epoca – dissolvenze, *flou* e *ralenti*, associazioni visive e sovrimpressioni, dislocazioni temporali e spaziali – ma senza rimanerne soggiogato e senza farne il suo primo oggetto di interesse. Nel cuore del film c’è soprattutto un rapporto di due persone...”³. Vorremmo applicare queste stesse parole a *Eraserhead*, che

² Boschi, A., Di Luzio, A., *David Lynch: la ricerca del sublime nell’imperfezione*, “Garage”, n. 17, 2000, p. 24.

³ Farassino, A., *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini & Castoldi, 2001, p. 69.

troppe volte è stato ammirato come oggetto magrittiano sospeso in aria ma liquidato in virtù di un imprecisato onirismo selvaggio e cruento. La vicenda del film è, al contrario, riconducibile ai suoi materiali narrativi principali, anche se spesso essi vengono come annegati in un bagno di onirismo generale o di “indecifrabilità” tra oggettivo e soggettivo. Le suggestioni surrealiste, sempre secondo Boschi e Di Luzio, “non devono indurci, comunque, a ignorare altri aspetti altrettanto importanti di un film in cui elementi affini al repertorio surrealista nel senso più lato (onirismo diffuso, humour nero, gusto dell’immagine traumatica) si combinano ad altri che gli sono estranei, a cominciare da quelli riconducibili all’immaginario fantascientifico”⁴.

Questa contemporanea appartenenza e lontananza rispetto al surrealismo propriamente detto fa sì che Lynch possa girare – almeno per un certo periodo di tempo – film dentro Hollywood, dove il concetto di avanguardia assume tutt’altre valenze e nella cui industria, semmai, si tende a normalizzare attraverso il linguaggio del videoclip e della pubblicità le invenzioni figurative di un tempo.

Come abbiamo avuto modo di sostenere, un argomento a favore dell’intima condivisione di alcuni aspetti avanguardistici da parte dell’opera di David Lynch è offerto dalla pressoché completa impenetrabilità del sistema americano di fronte ai film del regista più chiaramente imparentati con la dimensione surrealista – *Fuoco cammina con me!* ne è un esempio –; quando invece il regista americano amalgama visioni e sogni a un immaginario *pop* – come accade in *Cuore selvaggio* –, ottiene maggior ascolto e disponibilità. In ogni caso, bisogna ricordare che il cinema del regista non si limita a utilizzare alcune “figure” surrealiste – la festa, il sogno, l’*ars combinato* -

⁴ Boschi, A., Di Luzio, A., *cit.*, p. 25.

ria volta al sabotaggio, il gag astratto⁵ –, ma anche alcune prassi. Ricordiamo, per esempio, che cosa scrivevano Louis Aragon e André Breton nel 1929 come prologo al proprio *Trésor des jésuites*, destinato a Musidora: “Si comprenderà presto che non c’è nulla di più surrealista e di più poetico del cine-feuilleton (...). E’ nei *Misteri di New York*, o nei *Vampiri* che bisognerà cercare la grande realtà di questo secolo. Al di là del modo, al di là del gusto.” La passione (intellettualistica fin che si vuole) per il *feuilleton* e la sensazione che vi si nasconda un’anima delirante e surrealista, somigliano molto all’atteggiamento di Lynch nei confronti della *soap opera*. Il sogno di realizzare un *feuilleton* surrealista è lo stesso per *Le trésor des jésuites* e *Twin Peaks*.

Esauriti i commenti sul delicato rapporto con il surrealismo, bisogna ulteriormente riflettere sull’espressione più vistosa della messa in scena di Lynch, almeno a partire da quella che abbiamo definito come “epoca fiammeggiante”: il *look* dei protagonisti, le scenografie, la rappresentazione dello spazio, la scelta dei colori rimandano tutte al cinema degli anni Cinquanta. Di nuovo, ci troviamo di fronte a una scelta non dettata da sofisticate nostalgie cinefile. Mentre Steven Spielberg o Tim Burton hanno impostato e continuano a impostare il proprio cinema attraverso il confronto ludico con la storia del cinema, a David Lynch interessa più che altro la sostanza figurativa di quell’epoca, un’epoca di splendidi oggetti di design domestico, di tavole arredate da Russell Wright, di macchine cromate, di tavolini di formica, di *diners* con poltrone in pelle, di colori pastosi e forti, di architetture solide e sognanti, di case di provincia tutte uguali e misteriose. L’America rappresentata dal cinema americano degli anni Cinquanta, compreso quello delle commedie e dei melodrammi, costituisce un orizzonte “superficiale” cui Lynch rimanda di continuo, almeno in *Velluto blu*, *Cuore*

⁵ Citiamo alcune delle figure che sono elencate come primarie da Virmaux, A. e O., *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers, Paris 1976.

selvaggio, *Twin Peaks*, *Fuoco cammina con me!*, *Strade perdute* e *Mulholland Drive*. D'altra parte, la collocazione cronologica dei film di Lynch è sempre stata dubbia. A parte la coppia oppositiva *Dune/The Elephant Man*, ben definiti nel tempo (futuro e passato), le altre opere del regista rinunciano apertamente a dichiarare il periodo storico in cui si svolgono, il che porta lo spettatore a fluttuare – nel corso della stessa pellicola – dall'impressione di trovarsi negli anni Cinquanta, Sessanta o in epoca contemporanea. “Il regista americano sembra collocare le vicende in un tempo indefinito, quasi a rafforzare l'alone di irrealtà e di mistero che emerge dalle storie stesse”, scrive Riccardo Caccia⁶ a proposito di *Hotel Room*, ma lo stesso si può dire per gli altri film che abbiamo citato. In questo senso, il “contenitore figurativo” degli anni Cinquanta, quello splendore *à la* Sirk o *à la* Stevens non serve a Lynch per citare direttamente opere e registi dell'epoca ma per ottenere uno spazio del vedere. Ricordiamo quello che scriveva François Truffaut a proposito di *Come le foglie al vento* di Douglas Sirk: “Si vede Robert Stack nella penombra di una camera azzurra correre per un corridoio rosso, cacciarsi dentro un taxi giallo che lo porterà davanti a un aereo acciaio. Tutte queste tinte sono vivaci, verniciate, laccate da far urlare qualsiasi pittore, ma sono i colori del XX secolo, i colori dell'America, i colori della civiltà del lusso, colori industriali che ci ricordano che viviamo nell'età delle materie plastiche”⁷.

Lynch è un appassionato di questi “colori industriali” e dei formati degli anni Cinquanta: *Velluto blu* e *Cuore selvaggio* sono girati in Cinemascope e Technicolor.

Come si vede, dunque, il rapporto tra David Lynch e la storia del cinema si costituisce attraverso elementi intuitivi

⁶ Caccia, R., *David Lynch*, Il Castoro, Milano 1993, p. 76.

⁷ Truffaut, F., *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1983, p. 144.

di derivazione pittorica e figurativa prima che cinefila e storiografica. Questa verità, da molto tempo nota ai più attenti studiosi dell'opera del cineasta, è stata sottovalutata dalla critica istituzionale, che continua a vedere in Lynch un saggace manipolatore di memorie classiche e moderne, e ha portato a fraintendere anche *Mulholland Drive*, vero e proprio viaggio acefalo o a-cinefilo dentro il cuore di Hollywood e dentro le speranze segrete (e frustrate) di una giovane attrice. Come a dire: anche Hollywood, oltre che la *soap opera*, contiene un'anima onirica, non tanto il *dream* caramelloso delle starlettes quanto il *nightmare* del lato oscuro dell'America⁸.

Lynch e i generi cinematografici

Diverso, invece, il discorso sui generi cinematografici. Intesi come “guide” attraverso cui far passare strategie comunicative e pragmatiche complesse, ovvero forme di negoziazione secondo le recenti, meritorie sistemazioni teoriche di Francesco Casetti⁹, essi sembrano rivestire il luogo del contatto tra Lynch e industria cinematografica, e tra Lynch e spettatori. Esistono, probabilmente, due tipi di spettatori di David Lynch: i pretoriani appassionati, disposti legittimamente a seguire l'autore americano dovunque egli decida di portarli; e ammiratori più cauti, che non sono pronti ad accogliere Lynch in toto e ne attendono di volta in volta proposte e risultati (esistono inoltre – e non sono pochi anche tra i critici – gli spettatori “impermeabili” che temono e allontanano da sé il regista *et dona ferentem*). Ebbene, per

⁸ Sul rapporto tra Lynch e Fellini, o Lynch e *Persona*, vedi Chion, M., *op. cit.*, in particolare pp. 35-40.

⁹ Cfr. Casetti F., *Film genres, negotiation processes and communicative pact* in *La nascita dei generi cinematografici*, Atti del V Convegno internazionale di studi sul cinema, a cura di Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo e Laura Vichi, Udine, Forum 1999.

il pubblico più ampio, meno direttamente coinvolto nella poetica dell'autore, il genere sembra un momento di contrattazione piuttosto convincente, anche qualora mantenessimo sullo sfondo il concetto di genere cinematografico secondo la sua definizione essenziale e tipologica (mitologica, se si preferisce). Ulteriore articolazione del rapporto Lynch/(storia del) cinema, il genere cinematografico viene frequentato dal regista come architrave. Non esiste, per gli stessi motivi, una riflessione esplicita lynchana sul genere in sé, né viene impostata una lettura metacinematografica dello stesso. Piuttosto, il genere è *parte* del mitologema cronotopico hollywoodiano che a Lynch interessa. Non sempre, però, il rapporto con il genere assume identiche caratteristiche.

L'epoca da noi battezzata "industriale" nel cinema di Lynch, ad esempio, sembra non essere estranea a una frequentazione della fantascienza. Che non si tratti di fantascienza nel senso tradizionale del termine è dimostrato – credo – dalla sfortuna commerciale di *Eraserhead* e *Dune*, l'uno destinato al circuito dei *midnight movies* l'altro espulso da quello tradizionale. Nel primo caso, si tratta di un'opera underground che allude a elementi fantascientifici (di tipo cosmogonico, post-atomico, astratto: mai di livello convenzionale e riconoscibile); nel secondo, al contrario, di un film preparato per diventare un kolossal di genere e diventato una bizzarra *rêverie* tecnologica. *Dune*, in particolare, è il film di fronte al quale Lynch denuncia la propria impossibilità di adeguarsi al sistema dei generi americano: egli non riesce a lavorare su "commissione" non tanto per integrità morale o indipendenza creativa, quanto per incapacità di fondere il proprio immaginario con quello di un committente (De Laurentiis) o di uno scrittore che non sia... Barry Gifford. Il mondo narrativo di Frank Herbert è evidentemente lontano da quello di Lynch, così come il fantasy, privo di reale mistero e pieno di descrizioni molto precise del soprannaturale fiabesco, è irriducibile alle visioni del regista, che ne trattiene l'anima più orrificica finendo col delude-

re le attese degli appassionati. Oggi, *Dune* rientra nel novero dei *cult movies* generati da un clamoroso fallimento, una delle categorie possibili del film di culto secondo il decalogo di Paolo Cherchi Usai¹⁰.

Il “confronto” con un genere è una cosa, il rapporto con strutture soggiacenti è un’altra. Riflettiamo: come si spiega il fatto che, alla luce di quanto scritto, David Lynch ha ottenuto il grande successo di *The Elephant Man* (il vero motivo per cui gli è stato affidato *Dune*)? In fondo, anche in quel caso si è trattato di un’opera su commissione, precisamente per Mel Brooks. Le risposte possono essere molte. Una è che Lynch si sia trovato a suo agio con un film in bianco e nero, la cui ambientazione protoindustriale mostrava elementi di continuità con la scenografia di *Eraserhead* permettendogli di far confluire una sensibilità artistica contorta dentro un racconto codificato. L’altra, più sottile, è che un genere come il melodramma possieda forme molto più sfumate di quanto non faccia la fantascienza, che a sua volta è solo una delle articolazioni del fantastico. Se già *Eraserhead* sembrava contenere spunti mélo – l’amore rovinato, la morte del figlio, la tragedia personale –, *The Elephant Man* rispetta le figure di genere quasi completamente, raggiungendo l’apice nelle due scene finali, con la “standing ovation” per Merrick in teatro e la conseguente, straziante eutanasia che il protagonista decide per sé pur di dormire, una volta tanto (e per sempre), come le persone normali.

Ci sono, dunque, archigeneri sostanziali e generi occasionali, che compaiono lungo tutta la carriera di Lynch. Il melodramma, contenitore dell’orrorifico, prosegue nell’esperienza *soap opera* di *Twin Peaks*, il road movie viene alimentato da *Cuore selvaggio*, mentre il noir appare proprio – al pari del melodramma e forse del fantastico – come un macro-genere della seconda parte della carriera dell’autore.

¹⁰ Cherchi Usai, P., “Cult Movie”, *Segnocinema*, n. 77, gennaio-febbraio 1996, pp. 72-73.

Ora, è noto che in nome del noir si sono commesse le peggiori nefandezze in epoca di cinema postmoderno. A chi si può mai negare il diritto di rivisitare il noir con strizzate d'occhio e giochi metacinematografici? Sicuramente, David Lynch non indaga il noir nel modo in cui decidono di farlo Lawrence Kasdan, Michael Cimino, Oliver Stone, Curtis Hanson, David Fincher, per citare i più suggestivi, ma certo nemmeno secondo lo schema supino dei vari John Irvin, John Dahl, Barbet Schroeder, ecc. Tuttavia, egli può essere considerato uno dei più intelligenti autori di noir contemporaneo, a patto di spiegare che cosa intendiamo. Se, nella letteratura critica, il noir è da sempre considerato uno dei generi che più facilmente ospitano una crisi delle coordinate spazio-temporali e una certa predisposizione all'onirico¹¹, il cinema di Lynch – come abbiamo visto – sembra il più adatto a dialogare con tali costanti. Ciò è ancor più vero considerando la caratteristica principale dell'onirismo del noir, che è quella di incrinare i piani dell'oggettività per segnalare, che ciò cui assistiamo potrebbe non essere vero. In buona sostanza, il noir mette in dubbio, più di ogni altro genere (che caso mai tematizza l'indecisione), la credibilità del racconto cinematografico. Come ricorda Alberto Boschi, "se sul piano soggettivo (per il sognatore) nulla distingue le immagini oniriche da quelle del mondo reale, esiste nondimeno un'ovvia differenza fra lo statuto delle immagini mentali prodotte dalla nostra psiche nel sonno e quello delle apparenze del mondo reale catturate dalla retina; il cinema al contrario non può istituire alcuna differenza qualitativa fra le immagini oniriche e il resto del film e proprio per questo motivo deve ricorrere per diversificarle a un grande dispen-

¹¹ Cfr. almeno Copjec, J., a cura di, *Shades of Noir*, Verso, London-New York 1993; Naremore, J., *More than Night. Film Noir in its Contexts*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998.

dio di trucchi...”¹². Sullo stesso numero della rivista che citiamo, Giulia Carluccio e Guglielmo Pescatore ricordano che l'onirismo del noir “procede ben oltre i confini di una (presunta) sequenza onirica, per estendersi ai confini dell'intero testo”¹³. Questo fertile humus, su cui poter impiantare la paradossale lezione surrealista in una nuova fusione narrativa, deve aver convinto Lynch che il noir potesse essere davvero il genere inglobante di una nuova svolta figurativa – dimostrata platealmente dagli ultimi film – e di un repertorio del quale enfatizzare l'aspetto del mistero e far giacere quello della soluzione. E' dunque questo, con tutta probabilità, il percorso teorico che spiega il rapporto non cinefilo tra Lynch e il noir: un'adesione fatta di “poligenesi creativa” dove tradizione storica e strutture vengono accolte purché sottoposte ai principali obiettivi dell'arte lynchana. In fondo, l'America che interessa al regista, atemporale e melodrammatica, da soap opera e misteriosa, è anche quella delle torsioni nere attraverso i tentacoli metropolitani o le province abiette.

La presenza speculare della figura retorica bionda/mora di *Strade perdute* e *Mulholland Drive* si “concede” al noir senza dimenticare la disarticolazione parossistica dei codici più riconoscibili. Come scrive Vivian Sobchack, in un saggio decisivo per la comprensione figurativa del noir, “la relazione del film noir con il contesto storico e sociale può essere meglio descritta non attraverso l'idea di metafora bensì grazie a figure come ‘sineddoche’ o ‘iperbole’ (...). Ciò significa che spazi e luoghi della cultura americana non vengono sublimati sullo schermo attraverso sostituzioni di stampo metaforico; il noir rappresenta sezioni concrete dell'intero paesaggio statunitense, specie quello postbellico, ma la

¹² Boschi A., “*I Wake up Screaming*”: la messa in scena del sogno nel noir, “Cinema & Cinema”, n. 61, maggio-agosto 1991, p. 52.

¹³ Carluccio, G., Pescatore, G., *Dal nero. Del noir, dello schermo*, “Cinema & Cinema”, n. 61, maggio-agosto 1991, p. 61.

sua selettività e parzialità sineddotica sfocia in una forma di 'esagerazione testuale' degli aspetti della vita e del mondo circostanti"¹⁴. Il lavoro di Lynch – è il caso di affermarlo nuovamente – sembra *naturalmente* predisposto a questa "esagerazione testuale", come accade di fronte alla strana distorsione funzionale cui sottopone oggetti, paesaggi, elementi, materia dell'America più riconoscibile. Anche nell'opera di questo regista, gli aspetti metaforici vengono senza dubbio subordinati a quelli di straniamento, grazie all'arte unica di Lynch nel saper caricare espressivamente gli ambienti di minaccia e paura. Nel noir lynchano, la propria casa – *home* – perde definitivamente le già traballanti caratteristiche di sicurezza e serenità per diventare un luogo angoscioso.

In chiusura di un suo limpido saggio sul genere noir, Leonardo Gandini¹⁵ decide non a caso di analizzare proprio *Strade perdute*. Da una parte, Gandini propone una lettura della trama ribaltata rispetto a quella comunemente offerta – ovvero pensa che si potrebbe credere alla prima parte come a un'allucinazione e alla seconda come alla "verità", come in *Mulholland Drive* –, dall'altra respinge giustamente l'interpretazione che James Naremore dà del film come di un "elegante catalogo dei motivi caratteristici del noir"; al contrario, "l'indefinibilità e l'ambiguità dei personaggi e delle loro azioni è consustanziale al film stesso, e non rappresenta più, come in epoca classica, una sorta di sottotesto che le convenzioni del cinema hollywoodiano cercavano, con più o meno successo, di vanificare e neutralizzare. Lynch può permettersi oggi di premere fino in fondo sul pedale dell'onirismo, dell'indeterminatezza, arrivando a realizzare un film

¹⁴ Sobchack, V., *Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir*, in Browne, N., a cura di, *Refiguring American Film Genres*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 147-148.

¹⁵ Gandini, L., *Il film noir americano*, Lindau, Torino 2001.

che ha proprio nell'indecifrabilità la sua prima ragion d'essere"¹⁶.

Lynch e la citazione

Essendo poco cinefilo, Lynch non ama fare citazioni. E quando le fa, esse dimostrano una scarsa attitudine di fronte al "repertorio". In un recente speciale monografico di "Segnocinema"¹⁷ (curato da chi scrive), si è cercato di fare il punto sul problema teorico della citazione. Ne è venuto fuori uno scacchiere molto complesso, che alcuni studi cercano quanto meno di disporre sistematicamente¹⁸. Non è questo il luogo adatto per ridefinire confini e spazi del citare cinematografico. Basti ricordare che ci riferiamo – con citazione – a un termine ombrello in grado di raggruppare diverse pratiche intertestuali, tra cui quelle dell'inserito, dell'allusione, dell'omaggio e tanto altro, purché almeno all'apparenza abbiano un aspetto di volontarietà tale da ipotizzare che un testo è "al lavoro" su un altro testo. Come abbiamo visto, questo tipo di prassi non è comune per David Lynch, cineasta che probabilmente non ha cult movie personali, né videotecche sterminate, né particolari ossessioni spettatoriali. Tuttavia, è pur vero che in *Mulholland Drive* compare una locandina del film *Gilda* di Otto Preminger, che in *Cuore selvaggio* si allude esplicitamente alla giacca di Marlon Brando in *Pelle di serpente*, che in *Strade perdute* l'incipit è quello di *Detour* di Ulmer, e altro ancora. La citazione, insomma, esiste per Lynch ma a livello puramente spettacolare. Questo genere di rimandi non fornisce alcuna dimensio-

¹⁶ Gandini, L., *cit.*, p. 126.

¹⁷ *La citazione cinematografica*, "Segnocinema", n. 115, maggio-giugno 2002, pp. 12-31.

¹⁸ Cfr. Menarini, R., *Il sosia ridicolo*, Hybris, Bologna 2002.

ne in più al film: non conosciamo meglio Sailor grazie al confronto con Brando, non veniamo instradati verso la soluzione del mistero dal poster di Charles Vidor, e aprire un film su una strada notturna illuminata dai fari è cosa frequente, i cui modelli sono talmente diluiti da non costituire più testo di riferimento. Qualche segnale in più, forse, giunge da *The Elephant Man*, dove la scena della fuga di Merrick e dei freaks del circo richiama evidentemente il film di Tod Browning. Anche questa volta – per essere onesti – la citazione non è originale né irresistibile, eppure sembra più di altre “cercare una parentela” con la storia del cinema, e con un tipo di sguardo puro nei confronti del mostruoso. E’ evidente che le pratiche di citazione di Lynch sono piuttosto corrive, mentre le osmosi – quali abbiamo cercato di definire – tra diversi tipi di film, generi cinematografici e correnti poetiche assumono configurazioni più intriganti.

Rimane, a seguito del discorso sul noir, un ultimo palinsesto da svelare, una presenza che sembra contagiare persino l’inscalfibile Lynch: Alfred Hitchcock. Ciò che Guido Almansi e Guido Fink scrivono a proposito della storia della letteratura (“Si potrebbe anche affermare che la storia della cultura occidentale è, in fondo, la storia delle mis-interpretazioni della Bibbia, vista di volta in volta dall’angolazione della grazia o delle opere, della rivelazione o dell’intuizione, della ragione o della fede, dell’assurdo o dell’inequivocabile – così avviene sempre per le opere importanti: si pensi ai tanti Marx, ai tanti Freud, sempre disponibili perché continuamente travolti da infinite riletture. La Bibbia sarebbe quindi il *vero*, assoluto, conservato nella bacheca del *sancta sanctorum*, ma operativo solo nei suoi vari *falsi*, che hanno agito sulla struttura etico-sociale delle comunità: queste, a loro volta, si rifanno ai Testamenti come suprema garanzia di legittimità solo in quanto conoscono l’arte di manipolare i testi sacri”¹⁹), si potrebbe trasferire all’*autorità* hitchcockiana in campo

¹⁹ Almansi, G., Fink, G., *Quasi come*, Bompiani, Milano 1976.

cinematografico. L'uso della macchina cinematografica da parte dell'autore inglese, specialmente durante la sua permanenza a Hollywood negli anni Cinquanta, ha costituito un modello per decine di cineasti paragonabile solo a quello shakespeariano, se non appunto biblico, per la letteratura anglofona. Se De Palma costruisce il suo cinema all'interno di un complesso rapporto teorico e al contempo filiale con Hitchcock, se il cinema contemporaneo thriller "non può che" citare Hitchcock in maniera eterodossa, Lynch sembra anche in questo caso accoglierlo nel proprio mondo perché è naturale che sia così. In fondo, anche Hitchcock è un regista degli anni Cinquanta americani, e ha contribuito a costruire le forme di rappresentazione – stilistica e tecnica – cinematografica dell'epoca. Inoltre, nella poetica lynchana, dove lo sguardo, l'opacità o la trasparenza del vedere assumono una tale importanza, il canone hitchcockiano sembra essere inevitabilmente presente. Finisce così che, senza che se ne accorgano in molti, Lynch diventa uno dei più straordinari dissimulatori di Hitchcock del cinema moderno: a cominciare da *Velluto blu*, dove Jeffrey costituisce un anti-James Stewart che, parimenti portato al voyeurismo, abbatte però anche l'ostacolo che lo frappone al vero oggetto del desiderio, cioè una sessualità clandestina; per giungere ai film gemelli *Strade perdute* e *Mulholland Drive*, dove l'indeterminatezza della bionda e della mora, nel primo caso coincidenti, nel secondo drammaticamente lacerate, riportano platealmente a un immaginario noir e, più direttamente, a *La donna che visse due volte*. Non c'è nemmeno bisogno di ascoltare le parole di Lynch per capire che si tratta del film di Hitchcock prediletto dall'autore americano, sia perché imposta oniricamente un plot che viene subordinato al tema della necrofilia, sia perché è quello in cui la vertigine dei protagonisti, tematica e simbolica, si riflette più prepotentemente nella messa in scena. Hitchcockiani, e vertiginosi, perché no, sono dunque i movimenti di mdp di Lynch dentro gli oggetti, le orecchie, le bocche, i tubi, le strutture rigide, e hitchcockiano è il

materiale di partenza dove i protagonisti vengono portati a dubitare di ciò che li circonda, secondo comportamenti paranoici e ossessivi. Il metodo di lettura “formale” del cinema di Hitchcock, inaugurato da Rohmer e Chabrol nel loro indimenticato studio sul cineasta²⁰, può aiutarci a ricordare come il maestro inglese sia prima di tutto “inventore di forme cinematografiche” e come ad esse Lynch probabilmente faccia maggior attenzione (il vortice, la retta, il cerchio, il nodo, ecc.). Il che lo distingue dai molti registi d’acchetto – esclusi evidentemente il solito De Palma, Chabrol, Polanski e altri – che fanno citazioni o persino remake pensando a Hitchcock come a un serbatoio di colpi di scena narrativi. Afferma giustamente Flavio De Bernardinis: “il cinema contemporaneo ha sistematicamente *negato* Hitchcock, sostituendo a un imperio dello sguardo, che spinge dunque sul terreno della sovradeterminazione, il coinvolgimento pieno e disponibile delle facoltà percettive, innervando transiti immediati fra vista, udito, olfatto e tatto. L’eredità hitchcockiana, così, si è concentrata in una retorica che sa utilizzare canali percettivi più articolati e eterogenei per giungere a destinazione. Le citazioni da Hitchcock, insomma, sono certo ispirazioni, mai estrazioni e prelievi”²¹.

²⁰ Rohmer, E., Chabrol, C., *Hitchcock*, Editions Universitaires, Paris 1957; tr. it.: *Hitchcock*, Marsilio, Venezia 1986.

²¹ De Bernardinis, F., *Zemeckis e Hitchcock, intimità e intrusione*, “Segnocinema”, *cit.*, p. 21.