

ERASERHEAD. UN MITO GNOSTICO E KAFKIANO

Posted on 19 February 2025 by Marco Palladino

Category: Letture

Eraserhead è un'opera che, come osservava Ghezzi, non solo contiene in nuce tutto il cinema di Lynch, ma è come se già si costituisse come l'estremizzazione dei motivi fondanti, estetici e filosofici, dell'universo simbolico lynchano. Un'opera prima e ultima dunque. Un esordio che ha già il sapore del testamento, del gesto radicale che riscrive le regole del gioco, della sintassi cinematografica.

In *Eraserhead* Lynch sublima lo sperimentalismo dei corti (*The Alphabet* e *The Grandmother* su tutti) agganciandolo a una narrazione che fonde mirabile il decostruttivismo postmoderno e i residui di una classicità cinematografica assimilata e trasfigurata.

Sorvolando sulle vicende produttive, con Lynch che nell'arco di un lustro è costretto a interrompere e a riprendere la lavorazione a causa di una penuria di fondi (chiederà aiuto anche alla famiglia, al padre e al fratelllo, premurandosi, poi, a prodotto finito, di vietare loro la visione), soffermiamoci sulla vicenda, su quello che si può carpire attraverso le due parti che compongono il film e i suoi segmenti narrativi. Henry, Jack Nance, è un tipografo. La sua fidanzata, Mary, di lì a poco darà un figlio terribilmente deforme, il quale, nelle fattezze, prefigura lo xenomorfo di Giger, inquietante protagonista del celebre film di Scott, posteriore di due anni, anch'egli immerso nell'angoscia della generazione, ma dalla prospettiva femminile di Ripley. Al travaglio dell'accudimento, affidato interamente ad Henry, stretto dall'obbligo morale

della cura e la naturale repulsione di fronte alla mostruosità del feto, si aggiungono alcune figure misteriose: la *lady in the radiator* e la sensuale dirimpettaia che tenta il protagonista.

Soffermiamoci un po' su Henry. Il suo aspetto freak, anticipatore di alcune figure burtoniane, incarna, da un lato il grottesco di Jacques Tati, influenza esplicita dall'altro la tragicomicità di un Keaton. Sappiamo ben poco su di lui attraverso le immagini e i dialoghi stringati del film, ma intuiamo che è un uomo schiacciato dal peso di un'esistenza ripetitiva, meccanica, totalmente inghiottita dalla claustrofobia della città industriale. In una delle scene più surreali del cinema di Lynch, la scena del pranzo familiare a casa della fidanzata, avvertiamo che è un uomo irresoluto, incapace di scegliere, paralizzato dell'introiezione forzata dei suoi doveri morali e sociali (il frangente perturbante con la madre di Mary è esplicativo). Qui, in queste scene marcatamente grottesche, surreali, prende corpo l'intreccio tra l'*Unheimlich* freudiano e il *lynchano* tematizzato da David Foster Wallace. Eraserhead, infatti, è il luogo visivo-narrativo in cui si attua l'implosione della familiarità del mondo, in cui, come accadeva già in *The Grandmother*, si mostra lo straniamento che cresce nel seno di tutto ciò che ci è noto e, in qualche modo, costituisce la nostra *Heimat* materiale e spirituale. Non solo, dunque, la decostruzione del concetto di famiglia tradizionale, non solo la messa in forma dell'eclissi della legge del padre, ma, più radicalmente, la decostruzione del mondo e dell'io, della loro abitabilità, è il centro nevralgico dell'opera. Un'opera che indubbiamente è innervata di motivi squisitamente psicanalitici: la paura della generazione, lo sdoppiamento del femminile, la sua incarnazione nella figura di Mary (intesa come estrinsecazione del Super-io del protagonista, della sua castrazione sessuale) e in quella della sensuale dirimpettaia, esplosione erotica delle forze dell'*Es* obliato di Henry.

Seguendo le coordinate della psicologia analitica di Jung, si può leggere la mostruosa fragilità del feto agonizzante attraverso una lente di ingrandimento diversa. Una lettura immediata, infatti, potrebbe indurci a interpretare la

vicenda come la traduzione artistica delle ansie dello stesso Lynch alle prese con la nascita di Jennifer, la prima figlia del regista e di Peggy, la prima moglie. Questa pista ermeneutica ci dice qualcosa, ma non tutto del significato enigmatico dell'opera. Quel feto deformato, drammaticamente segnato nel corpo, non solo allude alla fragilità ontologica del mondo, ma all'altro che ognuno serba in se stesso. Il feto non è altro da Henry, ma l'altro *di* e *in* Henry. Anticipando quel gioco di inquietanti proiezioni inaugurato con Lost Highway, Lynch gioca sull'equivocità semantica del titolo. *Eraserhead*, infatti, indica da un lato il gommino delle matite, dall'altro una delle proprietà costitutive della nostra mente, la quale non può vedere se stessa, ma deve, per sopravvivere, cancellare le tracce di sé. Henry, dunque, oltre a figurare l'esistenza alienata ed esclusa, ridotta a prodotto di consumo, a cosa tra le cose, ad oggetto riprodotto in serie, mette in scena l'esigenza junghiana dell'integrazione dell'*Ombra*, del negativo in noi. Henry, come Kafka, è un *Sisifo scapolo*, un escluso, un'esistenza marginale orfana di quella dimensione dell'essere che lo scrittore boemo chiamava l'*Indistruttibile*. La testa fluttuante nello spazio di Henry, oltre a richiamare motivi estetici di matrice magrittiana, riecheggia un passo significativo del Diario dello scrittore. Tutto, ogni fragile senso del mondo, dalla strada all'ufficio, dagli amici alla donna amata, è illusione. La nostra testa, questa esistenza continuamente riciclata, tenuta insieme da fili sottilissimi e sdruciti, preme «contro il muro di una cella senza finestre né porte». Henry si muove in un universo monadico, un paesaggio baconiano in cui tutte le forme urlano la propria decomposizione. Muovendosi tra *La metamorfosi* e *Il processo* di Kafka, debitamente omaggiato nella terza stagione di Twin Peaks con un ritratto che campeggia nello studio del suo alter-ego Gordon Cole, Lynch anticipa e nutre l'immaginario che poi sarà di Cronenberg e Tsukamoto: la carne come esteriorità non solo dell'ibridazione fra biologia e tecnologia, ma del carattere finito e metamorfico dell'umano.

Mediante una messa in scena fortemente debitrice dell'espressionismo tedesco, del surrealismo di Maya Deren e Buñuel, tesse i fili di un universo simbolico assolutamente innovativo, nel quale l'immagine filmica acquista un

nuovo spessore ontologico dato dall'ausilio del sonoro. Questa insistenza sulla commistione fra surrealtà visiva e sonora sarà nelle opere successive la sua cifra stilistica. Le immagini del cinema lynchano sono immagini musicali, immagini-suono, che devono riconnettere lo spettatore all'affettività della vita, alla trascendentalità del sentire. Lynch, come Magritte, ama le immagini il cui significato è ignoto. O meglio, il cui significato è l'ignoto, l'abisso di luce e tenebre dal quale veniamo, dal quale zampillano tutte le idee, tutte le immagini, le quali, come grossi pesci, chiedono di essere afferrate dall'artista. La libertà di colui che crea, questo Lynch lo sa bene, non è quella di produrre immagini nuove, ma di accogliere, ricevere, da un altrove, l'unicità irripetibile dell'immagine auratica. In *Eraserhead* il tratto mistico della genesi artistica si trasfonde anche nella narrazione. *Eraserhead*, infatti, può essere visto come un mito gnostico che anticipa la doppia generazione gnostica cui si assiste nell'episodio 8 di *Twin Peaks – The Return*. Lo gnosticisimo, eresia cristiana del secondo secolo d.C., che trova il suo culmine teorico in Marcione, sosteneva che il mondo, il nostro mondo, lungi dall'essere il parto di un Dio benevolo, è, all'opposto, la creazione di un demiurgo malvagio, un Dio dispotico e crudele che Marcione identifica con il Dio dell'Antico testamento. Questo Dio/demiurgo, come il demiurgo che accende l'ingranaggio del mondo di Henry, opera secondo una logica diversa da quella che muove il potere generativo del demiurgo del Timeo. Questi modella la materia guardando al modello perfetto delle idee, il demiurgo gnostica plasma il mondo guardando al male. Il demiurgo lynchano, ricoperto di pustole come il feto deformato, opera alla stessa maniera. Egli è il fautore di un mondo in cui le tenebre prevalgono sulla luce, sul cielo in cui tutto è bene, come recita la canzone della *lady in the radiator*.

La relazione tra il demiurgo e il feto è rivelata nelle battute finali dell'opera. Poco prima il ghigno della creaturina, in concomitanza con il rifiuto della dirimpettaia, rivela il carattere proiettivo del feto, il suo configurarsi come incarnazione delle debolezze del protagonista, della sua malcelata fragilità e inadeguatezza al cospetto dell'assurdo del mondo. Quando Henry decide di

uccidere il feto, l'agonia dell'uno sembra corrispondere all'agonia del demiurgo. Henry, in quel gesto disperato, recide il legame che avvince ogni esistenza al male metafisico. Il suo ricongiungimento con la donna del termosifone conferma il carattere spirituale del film. La donna, che abita questo teatro dentro il termosifone e che Lynch esplora attraverso delle soggettive impossibili, prefigura la Señorita Dido del succitato episodio 8 della terza stagione di *Twin Peaks*. Le escrescenze tumorali sul volto della Lady ispessiscono la parentela con il mito di *Twin Peaks*. Ella sembrerebbe recare i segni del male atomico e metafisico straordinariamente messo in scena da Lynch. Secondo questa linea ermeneutica si può leggere il teatro come la prefigurazione della Loggia bianca, di un regno metafisico in cui la preponderanza delle tenebre è cancellata da una luce indistruttibile. Lo gnosticismo di Lynch si fonde così con la religiosità di Kafka: nel mondo senza porte né finestre, dove chiarissime sono solo le cifre dell'infernale, cade un'altra luce, la luce dell'*Indistruttibile.* La mente che cancella, avvinta dalla fame dell'oblio, riposa in un'altra mente. Una grande mente che Lynch, da praticante della meditazione trascendentale, chiamerà in vari modi: oceano della coscienza, campo unificato etc. La storia di Henry, allora, oltre ad essere un incubo metafisico, è un film, in cui, inaspettatamente, spira il vento di una grande speranza, di una grande fede nella luce che non può essere distrutta.