INCUBI IMPERSONALI. INCONSCIO E DISSOLUZIONE DELL'IO IN BUÑUEL E LYNCH (SECONDA PARTE)

Data: 19 Maggio 2020 - Di Lorenzo Paudice

Rubrica: Letture

INCUBI IMPERSONALI.
INCONSCIO E DISSOLUZIONE DELL'IO IN
BUÑUEL E LYNCH

(SECONDA PARTE)

Lynch.

Nella prima parte di questo saggio ho analizzato alcune pellicole di Luis Buñuel quale espressione paradigmatica di ciò che potremmo definire una "logica onirica" della narrazione e/o rappresentazione filmica: in aperta e radicale polemica con l'ideologia borghese e la sua concezione della realtà e della ragione, il regista aragonese dà pienamente voce al sogno, al rimosso, all'inconscio, e dunque a quell'Es connotato – secondo Freud – dall'Impersonalità e dalla più completa estraneità alle esigenze del *logos* e della morale. In questa seconda parte intendo prendere in esame l'opera di David Lynch, altro esempio contemporaneo di "cinema del profondo" mirante alla destrutturazione della *storyline* classica e all'esplicita messa in questione della nozione tradizionale di 'Soggetto' come, rispettivamente, a) punto di vista

unitario, stabile e chiaramente identificabile sugli eventi raccontati e mostrati sullo schermo; b) protagonista e/o agente degli stessi in quanto *dramatis persona* coerente e distinta da tutte le altre.

Con la reticenza che gli è abituale riguardo la corretta interpretazione dei suoi film, Lynch ha puntualmente eluso il quesito di C. Rodney, se gli incubi di cui è intessuto il suo primo, straordinario lungometraggio *Eraserhead* appartengano al protagonista Henry Spencer o a qualcun altro[1]. Come lo stesso regista ha dichiarato, si tratta forse della sua opera "più personale", che egli ha "sentito" piuttosto che "pensato": nondimeno, per sua ammissione, quanto ci viene mostrato all'inizio del film "è importantissimo, e nessun critico ne ha mai veramente parlato. (...) In quella sequenza si verificano degli eventi che costituiscono una chiave per ciò che accade dopo"[2]. La sequenza in oggetto è il famoso "prologo astrale" in cui vediamo l'immagine orizzontale di Henry fluttuare nello spazio, mentre su un pianeta roccioso un uomo dal volto coperto di cicatrici, affacciato a una finestra, muove strane leve, facendo uscire dalla bocca di Henry mostruose entità vermiformi simili a spermatozoi. Dopo uno stacco sorprendiamo Henry fissare assorto il vuoto, quindi incamminarsi verso casa nel desolato paesaggio industriale in cui è ambientato il film. L'Uomo sul Pianeta è dunque solo una sua fantasia? Oppure esiste realmente ed è in qualche modo responsabile della stessa esistenza di Henry, continuando a controllarla a distanza? Da una risposta a questi interrogativi dipende anche l'interpretazione dell'epilogo in cui Henry, sventrando il suo "bambino", sembra di fatto provocare la fine del mondo, con il pianeta roccioso che va in pezzi mentre l'Uomo perde il controllo delle leve e una luce abbacinante invade lo schermo[3].

D'altra parte, nel caso di un film come *Eraserhead* tali domande non paiono avere molto senso, in quanto è la stessa quotidianità di Henry ad apparirci del tutto assurda, aliena ed *unheimliche* (nell'accezione freudiana): quasi una versione delirante, oscura e stravolta del nostro mondo, incommensurabile alle sue consuete coordinate spazio-temporali[4]. In una "normalità" fatta di

neonati mutanti serpentiformi e di polli arrosto "artificiali" che si agitano ed emettono liquami se tagliati, si può ancora distinguere tra realtà e incubo? Certo, possiamo supporre che tutto ciò cui assistiamo sia solo un'allucinazione psicotica di Henry: ma quali sono esattamente i confini di tale allucinazione?[5]

Da un certo punto di vista quella che viene narrata in *Eraserhead* è la "semplice" storia di una paternità traumatica, conclusa tragicamente con un suicidio/infanticidio. La riconoscibilità e – nuovamente – l'archetipicità di questo nucleo tematico è ciò che probabilmente conferisce al film la sua forza drammatica e la sua intelligibilità, anche nei passaggi all'apparenza più bizzarri, insensati e indecifrabili. Il povero, stralunato Henry è tutto sommato un personaggio in cui ciascuno di noi si può in qualche misura identificare, in quanto *everyman* posto dinanzi alle sfide fondamentali dell'esistenza: nascita, solitudine, desiderio frustrato, follia, morte. Nell'universalità della sua condizione risiede la capacità di *Eraserhead* non solo di sconcertare e (a tratti) divertire lo spettatore, ma anche di turbarlo e coinvolgerlo emotivamente. Ecco allora che questo "dream of dark and troubling things" – secondo la nota definizione del regista – non è tanto un incubo ma la traduzione in termini onirici, allucinati e fantastici di una vicenda esemplare, in una forma che non fa ancora a meno della narrazione tradizionale, ma ne altera i canoni e le strutture dall'interno, forzandone i limiti (dilatazione dei tempi, uso straniante degli effetti sonori, animazione *stop-motion* etc.).

L'atmosfera quasi ipnotica in cui si è immersi dalla visione – o meglio, dall'esperienza – di *Eraserhead* è stata talvolta paragonata a quella del dormiveglia, o dell'allucinazione ipnagogica[6]: un territorio liminale tra sonno e coscienza, tra il sogno (espressione simbolica dell'Es) e la percezione reale (determinata dal rapporto dell'Io con il mondo esterno). Collocandosi a tale livello semantico, l'universo del film si situa in una dimensione in cui diviene impossibile stabilire "chi stia sognando cosa", o individuare una prospettiva "esterna" o "interna" ai singoli eventi. Che sia Henry a

immaginare l'Uomo sul Pianeta o viceversa, non tocca o pregiudica la "verità" del racconto o il suo impatto emotivo sullo spettatore, così come un incubo non ci appare meno angoscioso dopo il risveglio: e in effetti Lynch ha sempre scoraggiato le letture del film di stampo prettamente psicanalitico o allegorico, richiamandosi invece all'intuizione diretta di ciascuno per la sua piena comprensione.

Si può allora anche intendere *Eraserhead* come una meditazione generale sui temi della procreazione e della corruzione fisica, nella quale siamo resi spettatori di un duplice, speculare processo di generazione: Henry e l'Uomo sul Pianeta si creano e sopprimono a vicenda, secondo una dinamica "meccanica" ed impersonale in larga parte – sembrerebbe – sottratta al loro controllo. *Si* sogna e *si* è sognati ad un tempo: non siamo che sogni del nostro Inconscio, anche quando crediamo di sognare.

Con ben altra importanza e complessità, la struttura a specchio di *Eraserhead* torna in *Strade perdute* e (ulteriormente sdoppiata) in *Mulholland Drive*: due film-rompicapo accomunati da una costruzione circolare assimilabile ad un Nastro di Möbius[7], nella quale eventi che sembrano appartenere a due differenti ordini di realtà si rivelano inspiegabilmente congiunti in un unico *continuum* narrativo. Nel primo, il protagonista condannato per uxoricidio muta misteriosamente identità (fisica e psicologica) mentre è nel braccio della morte e, rilasciato, si ritrova coinvolto in un ulteriore intreccio criminale che avrà come esito proprio il delitto per cui era stato condannato; nel secondo, i due personaggi femminili principali subiranno – in virtù di un'enigmatica scatola azzurra – una sorta di "scambio di ruoli" in una realtà alternativa, in cui tuttavia assisteremo al verificarsi degli eventi tragici e misteriosi costituenti l'antefatto della pellicola[8]. In entrambi i film Lynch muove da una trama *noir* per poi farla "esplodere" tramite il sovvertimento delle regole narrative realistiche proprie del genere, e la decostruzione dell'identità dei protagonisti: in *Strade perdute* due attori diversi interpretano due distinti *alter ego*, mentre in *Mulholland Drive* le stesse attrici interpretano ciascuna due

personaggi fisicamente identici ma appartenenti a mondi differenti (la cui relazione reciproca sfida ogni comprensione logica).

Anche di questi film è stata proposta un'interpretazione "psicologica", suggerendo che una delle due parti del racconto abbia natura onirica e/o proiettiva: in *Strade perdute* il meccanico Pete Dayson sarebbe una creazione della mente schizofrenica dell'uxoricida Fred Madison[9], mentre in *Mulholland Drive* tutta la vicenda di Betty e Rita rappresenterebbe un'allucinazione compensativa di Diane morente[10]. Come per *Eraserhead*, sembra tuttavia più opportuno – e aderente alla poetica lynchiana – vedere nelle "metà" speculari che compongono l'una e l'altra pellicola due differenti modalità ideative e/o espressivo-simboliche di uno stesso contenuto inconscio, senza conferire ad una di esse un qualche primato ontologico. Così la doppia esistenza criminale di Fred/Pete corrisponderebbe a due distinte "personificazioni" dell'universale desiderio inconscio di vendetta; analogamente, Betty/Rita e Diane/Camilla costituirebbero due narrazioni alternative del sentimento inconscio dell'abbandono, in tutti i suoi complessi aspetti psichici ed emotivi[11]. Proprio per questa natura e origine comune i due piani narrativi si trovano ad interferire in modi che non è possibile ricondurre alla logica e alla razionalità, e che sembrano implicare una qualche specie di causalità reciproca.

Il cinema di Lynch è dunque una sorta di "teatro dell'Inconscio"[12] in cui lo spettatore è come guidato in un percorso a ritroso entro i meandri della psiche umana, e in cui la forma ed i codici convenzionali del *thriller* e del *mystery* sono genialmente sottoposti – con un'ingegnosità ai limiti del virtuosismo – ad un'opera di montaggio e rimontaggio che pare volerne evidenziare la natura di costruzioni mitologiche, di esemplificazioni possibili (e alternative) della dialettica pulsionale che presiede alla definizione e alle azioni dei personaggi del film, non meno che alla costituzione della nostra stessa identità personale. Per questo rispetto il regista di Missoula è senza dubbio un cineasta post-moderno – nel senso sostanziale di porsi oltre (e

contro) la nozione moderna di un soggetto pienamente cosciente di se stesso, delle proprie motivazioni e della realtà che lo circonda. Dopo aver imbastito un *plot* e dei personaggi credibili ed avvincenti, sollecitando l'identificazione e/o l'empatia del pubblico, Lynch ne palesa il carattere di mero costrutto funzionale alle esigenze delle diverse istanze psichiche in conflitto, così da rendere lo spettatore cosciente dell'essenza polisemica, oscura e perturbante – ma anche magica e inesauribile – del reale, al di là delle apparenze immediate.

Nella misura in cui una tale presa di coscienza deve attuarsi ad un livello intuitivo ed emotivo più che non strettamente razionale, la fruizione di un film di Lynch – grande cultore e promotore, ricordiamolo, della Meditazione Trascendentale – assume quasi i caratteri di una psicoterapia, o comunque di un'esperienza catartica che chiama in causa, in misura essenziale, l'Inconscio di ogni singolo spettatore. E' a quest'ultimo che è demandato, in ultima analisi, il compito di conferire un *senso compiuto* alle immagini che vede scorrere sullo schermo, e di ricondurre la narrazione ad una logica univoca. Ciò è vero particolarmente per l'ultimo (ad oggi) lungometraggio lynchiano, il controverso *INLAND EMPIRE*, in cui la suddetta opera di destrutturazione narrativa e dissoluzione del personaggio principale è condotta ai suoi esiti più estremi, con risultati – a mio parere – assai discutibili sul piano artistico. Con esso siamo probabilmente di fronte al più radicale tentativo di rinnovamento della narrazione cinematografica dai tempi di *L'anno scorso a Marienbad* di Resnais, ma purtroppo anche i difetti dei due film sono gli stessi: cerebralismo, autoreferenzialità, incomprensibilità. Con *INLAND EMPIRE*, Lynch sembra aver reciso del tutto quel legame emotivo ed empatico con lo spettatore che faceva la grandezza di *Eraserhead*, *Strade perdute* e *Mulholland Drive*: oltre a risultare incomprensibili, le fantomatiche "storie parallele" che dovrebbero costituirne l'ordito non appaiono neppure interessanti, in quanto il pubblico è privato di ogni possibile appiglio ad esse sul piano narrativo e psicologico.

Anche dal punto di vista catartico-terapeutico *INLAND EMPIRE* sembra perciò mancare il bersaglio. E tuttavia per il nostro tema esso presenta

indiscutibili aspetti d'interesse. Il primo dei quali è la sua dimensione espressamente metacinematografica: la protagonista Nikki è infatti un'attrice impegnata nelle riprese di un film la cui trama finisce presto per confondersi con la sua vita privata, mandando in frantumi la sua nozione di sé e della realtà. Il collasso psichico della donna è favorito altresì dalla scoperta che il film in questione è in verità il remake di una pellicola tedesca mai terminata a causa del misterioso omicidio dei due intepreti principali. La commistione tra sogno e realtà, in *INLAND EMPIRE*, si presenta anzitutto come impossibilità di distinguere e separare *fiction* e vita reale, che ancora una volta sembrano riflettersi e generarsi scambievolmente divenendo di fatto indiscernibili.

Forse il vero tema del decimo lungometraggio lynchiano è dunque, a ben vedere, proprio la creazione artistica, e il suo legame ambiguo con la vita; rompendo la finzione come mai aveva fatto in passato, Lynch chiude il film con un gioioso balletto dietro le quinte di tutte le interpreti principali (inclusa la protagonista L. Dern/Nikki/Sue che avevamo visto morire), alleggerendo la tensione dello spettatore, ma anche lasciandolo nel dubbio su ciò che sta guardando: il *backstage* di *INLAND EMPIRE* o quello di *'Il buio cielo del domani'* (il "film nel film" interpretato da Nikki)? O magari l'uno e l'altro? Ma allora, a quale film abbiamo assistito esattamente per quasi tre ore? Se non è dato distinguere tra cinema e vita reale, la stessa esperienza cinematografica del guardare un film – e non solo del realizzarlo – assume uno statuto problematico che né il Cineasta né lo Spettatore possono più permettersi di ignorare.

Nelle sue opere precedenti Lynch aveva messo in crisi la possibilità di individuare con chiarezza un punto di vista esterno o interno rispetto al mondo fittizio della narrazione filmica ed ai personaggi che lo popolavano, lasciando allo spettatore la facoltà di determinare – entro certi limiti – la natura "reale" o "onirica" (relativamente a tale mondo) degli eventi narrati. In *INLAND EMPIRE*, tale crisi investe la natura stessa del film in quanto, appunto, simulazione di un siffatto "mondo fittizio" distinto da quello reale (ed esperito

come tale dallo spettatore). Se *Strade perdute* e *Mulholland Drive* ricordavano un Nastro di Möbius, *INLAND EMPIRE* è piuttosto un equivalente cinematografico dei paradossi dell'autoriferimento, un film che parla dell'impossibilità di separare la realtà della vita dalla finzione scenica.

Ma ciò implica anche (e questo è un secondo punto cruciale) la radicale messa in discussione della pretesa tradizionale del Regista di costituire una *view from nowhere* sull'una e sull'altra, foss'anche tale prospettiva quella dell'Inconscio. Preesistendo quest'ultimo – in quanto Es – alla stessa dicotomia Soggetto-Oggetto, il cinema potrà dare pienamente voce ad esso solo sfidando l'attitudine ordinaria dello Spettatore di fronte all'Opera Cinematografica e rendendo la sua ricezione di questa un'esperienza in qualche misura interattiva (ad es. riguardo i rapporti, anche cronologici, che legano tra loro le vicende dei tre personaggi-chiave del film: Nikki, Sue e La Ragazza Perduta)[13]. Forse un'ambizione eccessiva, a giudicare dagli esiti. Ma senz'altro un esperimento – linguistico e narratologico – di grande rilievo teorico.

Bibliografia

Di Giammatteo, F.-Bragaglia, C. (2004). *Dizionario dei capolavori del cinema*. Milano, Italia: Bruno Mondadori.

Freud, S. (1966-1980). *Opere*. Torino, Italia: Bollati Boringhieri.

Jousse, T. (2010). *David Lynch*. Paris, France: Cahiers du Cinema.

Lynch, D. (2016). *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita.* A cura di Chris Rodley. Milano, Italia: Il Saggiatore.

Mereghetti, P. (2010). *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2011*. Milano, Italia: B. C. Dalai editore.

Morandini, L.-Morandini, L.-Morandini, M. (2014). *Il Morandini 2015. Dizionario dei film e delle serie televisive*. Bologna, Italia: Zanichelli Editore.

Note

[1] Lynch *cit.*, pp. 100-101).

[2] Ivi, p. 90.

[3] Secondo l'esegesi più corrente l'Uomo sul Pianeta sarebbe Dio ed il prologo alluderebbe ai processi della procreazione e della nascita visti come una caduta nell'oscurità e nella materia, simboleggiate dal tetro e claustrofobico microcosmo "industriale" del film: gli spermatozoi-verme – uno dei *leit-motive* visivi e tematici di *Eraserhead* – preluderebbero alla progenie mostruosa di Henry, che arriverà a identificarsi con essa sino a provocare, con la sua uccisione, la propria stessa morte ("reali" o solo sognate?). Personalmente propendo per un'interpretazione gnostica di tale simbologia, con l'Uomo del Pianeta-Demiurgo contrapposto alla grottesca ma salvifica Donna del Radiatore, emblema angelico di amore puro e incontaminato, che condurrà Henry in Paradiso (cfr. la Luce del finale) inducendolo a ribellarsi al proprio Creatore ed al suo dominio tenebroso.

[4] Così un'ambientazione vagamente post-apocalittica e *cyberpunk* convive con elementi visivi e scenografici decisamente *retrò* (l'abbigliamento anni Cinquanta di Henry, il *design* di sapore vittoriano delle fabbriche e del teatrino in cui si esibisce la Donna del Radiatore), conferendo ad *Eraserhead* la sua tipica aura di film "fuori dal tempo", anche in virtù di precise scelte stilistiche (come la fotografia espressionista in b/n).

[5] Henry ha avuto oppure no un bambino? Vive realmente in quello squallido monolocale? La bella vicina esiste per davvero o è solo una proiezione della sua sessualità repressa? – e così via.

[6] Di Giammatteo-Bragaglia *cit.*, p. 799.

[7] Cfr. tra gli altri Jousse *cit.*, p. 85; Morandini *cit.*, p. 1471.

[8] Per due terzi il film – ambientato ad Hollywood – ha per protagoniste Rita (L. Harring), una ragazza trovata senza memoria sulla Mulholland Drive, e Betty (N. Watts) un'aspirante attrice che l'ha soccorsa e

che decide di aiutarla a risolvere il mistero della sua identità. Nel corso delle indagini le due donne – nel frattempo divenute amanti – s'imbattono nel cadavere di un'altra giovane, tal Diane (resa irriconoscibile da un colpo di pistola) e nella misteriosa scatola, la cui apertura determina un salto narrativo in un nuovo scenario: Betty è ora Diane Selwyn (Watts), diva in declino e alcoolizzata gelosa della relazione della collega Camilla (Harring), di cui è innamorata, con un giovane regista. Ella si suicida sparandosi al volto dopo aver assoldato alcuni killer per far uccidere Camilla, che sopravvive perdendo la memoria... e si ritrova sulla Mulholland Drive.

[9] Cfr., oltre le numerose letture in tal senso del film reperibili in rete, i vaghi accenni alla nozione di 'fuga psicogena' da parte dello stesso regista in Lynch *cit.*, p. 301.

[10] Mereghetti *cit.*, p. 2191.

[11] Ad es. senso di colpa (causa del suicidio di Diane), rimozione (l'amnesia di Rita), speranza (le ambizioni artistiche di Betty), disillusione (di nuovo Diane e il suo alcoolismo) etc.

[12] E in effetti – come già in Buñuel – il motivo tematico e narrativo-iconografico del teatro è fondamentale nella produzione lynchiana, dal palcoscenico in miniatura nel radiatore di *Eraserhead* al Teatro Silencio di *Mulholland Drive* (entrambi luoghi topici decisivi per gli sviluppi del racconto).

[13] In proposito cfr. anche Jousse *cit.*, p. 90: "Sperimentata inizialmente nel contesto delle riprese previste per il suo sito internet, l'utilizzo di una cinepresa portatile [tutto il film è girato in digitale, *NDR*] permette a David Lynch di inventare un nuovo spazio cinematografico, nel quale tendono a essere aboliti i confini tra chi filma e chi è filmato".