

Something terrible is about to happen. Il post-noir di David Lynch in Strade perdute

«Per le idee il desiderio è come un'esca. Quando peschi devi armarti di pazienza. Metti l'esca sull'amo e poi aspetti. Il desiderio è l'esca che attira i pesci all'amo, ossia le idee.

Il bello è che quando catturi un pesce che ami, anche se è un pesciolino (un frammento di idea) questo ne attirerà altri che, a loro volta, abbocheranno. Allora sarai sulla strada giusta. Ben presto arriveranno tanti, tantissimi altri frammenti e l'idea intera verrà a galla. Tutto nasce dal desiderio, però.»¹

Davanti a un film di David Lynch, mi pare che conti molto il 'sentire'. Mi pare, cioè, che per afferrare un film di Lynch sia determinante, prima che una competenza tecnica, una disposizione empatica. A me capita di sentire *Lost Highway* e *A Straight Story*, meno *Wild at Heart* e *Mulholland Drive*. Non si tratta di essere d'accordo sulla scelta dell'argomento, sul significato che intende dargli il regista, o sulla sua coerenza narrativa: è fondamentale invece entrare nella necessità esistenziale inscritta in *quel* film di Lynch, e interrogarla sin dalle prime sequenze, onde risalire alla fonte immaginativa dello stesso racconto, al suo intrinseco "desiderio".²

Entriamo dunque in *Strade perdute*. Entriamo nella casa dei suoi personaggi. Una casa apparentemente reale, così come sono apparentemente reali i suoi inquilini, i loro volti, le loro espressioni. In che film siamo entrati? In casa si avverte subito che c'è qualcosa che non va; qualcosa di terribile sta per accadere. I colori, gli spazi sono quelli di un incubo che Fred e Renée – più figure di "individualità-tipo" di marito e moglie, che psicologie scolpite alla Bergman o all'Antonioni – non riescono a dirsi. Un groppo di discorsi non detti si avviluppa nei loro sguardi sfuggenti e sospettosi, nei silenzi, negli scarni riferimenti a un passato forse non lontano ma già appannato,³ e infine si

¹ D. LYNCH, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, trad. di M. Pistidda, Mondadori, Milano, 2010, p. 31.

² Al "desiderio" cui abboccano le "idee". Perché il cinema di Lynch è un cinema di "idee" («L'idea è tutto. Non tradirla e ti dirà tutto quello che c'è da sapere...», confessa il regista, *In acque profonde* cit., p. 95). Sull'opera di Lynch vi è già una nutrita e importante bibliografia, che ha fornito diversi spunti al presente contributo, a cominciare da D. DOTTORINI, *David Lynch: il cinema del sentire*, Le Mani, Genova, 2004; P. BASSO FOSSALI, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, ETS, Pisa, 2006; E. CAROCCI, *Tormenti ed estasi. "Strade perdute" di David Lynch*, Lindau, Torino, 2011 (n. ed.).

³ A proposito della tensione fra marito e moglie, così dichiara David Lynch nell'intervista di Chris Rodley: «Già, l'atmosfera generale è proprio quella! In ballo c'è una coppia che intuisce che da qualche parte, proprio sul confine o al di là del confine della coscienza, ci sono problemi molto, molto gravi. Ma i due non ce la fanno a portarli nel mondo reale e ad affrontarli. Perciò quella brutta sensazione rimane come sospesa, mentre i problemi subiscono un processo di astrazione e si trasformano in qualcos'altro. Proprio come in un brutto sogno»

proietta, fuori dalla loro mente, all'esterno. Fred medita qualcosa di terribile, che diventerà oggetto della sua *detection* inconscia, nel profondo, di indagine dentro e intorno alla sua mente.⁴ Da questa villetta monofamiliare, sempre più irreali nel riquadro dell'*establishment shot*, si dipana una storia tipica di amore coniugale in stato terminale, fra passione e gelosia. Si tratta di una 'storia', sì, ma quanto è solida e stringente la sua logica narrativa?⁵ Lo spettatore prova a saggiare la sua comprensione rilevando paletti e punti di aggancio, e tutto sembra scivolare in una prevedibile trama *noir* di passione e gelosia in cui il flusso emotivo delle musiche e delle atmosfere – che veicolano il «senso del luogo» del film, nel suo mondo⁶ – invitano lo spettatore ad abbandonarsi: lo spettatore che non ha ancora esclamato: «Questo film mi sembra di averlo già visto...».

Occorre arrivati preparati a Lynch, sul piano esistenziale. Non è un sogno uccidere la persona amata (questo è in sostanza il nodo narrativo di *Strade perdute*), è un incubo inconfessato e inconfessabile, da rimuovere, che genera a sua volta «fughe psicogene».⁷ Un incubo che può avverarsi e diventare talmente difficile da sopportare da richiedere la rimozione e insieme una via d'uscita dalla memoria, dal proprio corpo, che magari si rifiuta di dimenticare. Il film parla di una crisi di coppia che si risolve nel delitto (non si sa quanto reale o fantasticato), ma non si apparenta al genere razionalistico del film criminologico-giudiziario. Piuttosto potremmo annoverarlo nella categoria del *noir* dal momento che ne conserva l'assunto fondamentale:

I protagonisti noir spesso cercano di sottrarsi al fardello del ricordo, magari legato a un incidente traumatico [...] o a un delitto [...]. A volte, invece, tentano semplicemente di sfuggire a demoni liberati da eventi seppelliti nella memoria [...]. Qualunque sia l'origine del problema cercano riparo in vicoli bui e stanze scarsamente illuminate. Per il protagonista di questo mondo, il passato non è un fantasma di passaggio: è reale, tangibile, minaccioso.⁸

Se resta in piedi tale definizione, si potrebbe dire che *Strade perdute* è un noir in fase di destrutturazione, un anti-noir (così come è un anti-bildungsroman *Una*

(Ch. RODLEY, *Lynch secondo Lynch* [1997], Baldini&Castoldi, Milano, 1998, p. 309, citato nell'interessante saggio di A. SARTINI e C. TABACCO, *Chiamarsi nel fantasma. Strade perdute di David Lynch*, in *I fantasmi del moderno. Temi e figure del cinema noir*, a cura di M. Pezzella e A. Tricomi, Cattedrale, Ancona, 2010, pp. 205-214, 208).

⁴ G. SCARDI, *Sono innamorato delle idee*, in «Il Sole 24ore», n. 55, 25 febbraio 2007.

⁵ Sulle strategie narrative messe in campo da Lynch per liberare l'immaginario lo spettatore dal suo orizzonte di attesa nei confronti del genere cinematografico, si veda P. MONTANI, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano, 1999, pp. 92-99; e R. CACCIA, *Strade perdute e ritrovate? La struttura narrativa in Lost Highway e The Straight Story*, in «Bianco&Nero», n. 3, maggio-giugno 2000.

⁶ Cfr. LYNCH, *In acque profonde* cit., p. 129.

⁷ Nei mesi in cui stendeva la sceneggiatura del film con Barry Gifford (autore del romanzo *Night People* cui si ispira *Strade perdute*), Lynch ricorda che era colpito dall'indifferenza di O. J. Simpson durante il processo per il suo uxoricidio. Il campione si divertiva, giocava a golf, viveva come se nulla fosse: «Trovammo un termine psicologico calzante, "fuga psicogena", che descrive una condizione psicologica in cui la mente si autoinganna per sottrarsi a un evento orribile. Così, in una certa maniera, *Strade perdute* parla proprio di questo. E del fatto che la verità viene sempre a galla» (LYNCH, *In acque profonde* cit., p. 121).

⁸ A. SILVER – J. URINI, *Il noir*, Taschen, Köln, 2004, p. 15.

storia vera che Lynch dedica al viaggio di Alvin Straight),⁹ o meglio ancora un post-noir, nel quale i “temi” classici del genere (luci accecanti e notti oscure, specchi, sessualità torbida, uso reiterato di dissolvenze, angolazioni distorte, gabbie e griglie visive, movimenti striscianti della mdp ecc.)¹⁰ si ricompongono entro la cifra tipica di un genere ormai immediatamente riconoscibile, di là dalle sue istanze originarie, nell’immaginario collettivo, e in particolare da quella trasparente ansia della filosofia individualista della cultura americana,¹¹ e consentono di recuperare – fra la prima e la seconda parte del film – sia il “perturbante”, rappresentato però con algido minimalismo, di un omicidio passionale,¹² sia l’iconografia neo-tarantiniana di una gangster story.

Fred, il personaggio da cui si sviluppa la storia, si sottrae al riconoscimento del suo ricordo («Ditemi che non l’ho uccisa io...»), chiede supplicante ai poliziotti durante l’interrogatorio) con un processo di dissociazione che lo porta a *trasformarsi* in un “altro”, di nome (Pete) e di fatto (nel corpo), aprendo in tal modo una nuova possibilità narrativa, senza chiudere però la precedente.¹³ Le due persone diverse, il giovane Pete, meccanico di un’officina, protetto di un gangster, e Fred, jazzista, suonatore di sax tenore, sono contigue in quanto amano una donna i cui tratti fisici e psicologici coincidono esattamente: la Renée di Pete è l’Alice di Fred. Tale identificazione di Alice comincia nella villa di Andy, losco personaggio che entra sia nella ‘vita’ di Fred sia in quella di Pete, e precisamente in una foto in cui compare a braccetto con Renée; e termina dopo che Alice ha fatto all’amore con Pete, quando, alla sua richiesta «Ti voglio», risponde con «Non mi avrai mai»: mai, perché Alice non esiste, ovvero è una proiezione dell’immagine di Renée, uccisa da Fred-Pete, il quale però ne ha rimosso il ricordo, senza riuscire a cancellare tutte le tracce. Quanto è riuscito a conoscere di sé, al termine di questo percorso, Fred?

A differenza del protagonista del noir classico, Fred non deve combattere contro qualcuno per dimostrare la sua innocenza, ma contro se stesso per dimostrare la sua colpevolezza. Non si sa dove lo porterà l’ultima “strada” che ha preso: se verso il recupero della memoria di quell’azione, e quindi alla consapevolezza delle sue conseguenze; o verso l’oblio, che lo autorizza a costruirsi una finzione riparatrice (ecco la storia di Pete: una sorta di film nel film) in cui cercare le ragioni della sua azione, anzi dell’azione di un sé

⁹ Per AGOSTINELLI *Una storia vera* ricorda un “romanzo di formazione”, «pur non avendone le caratteristiche, data l’età del personaggio principale [...] laddove il giovane protagonista di un *Bildungsroman* raccoglierebbe piccole schegge di saggezza, tramite le traversie e le esperienze che incontra, qui Alvin deposita le sue briciole di vita alle persone che incontra...» (*David Lynch e il grande fratello. Il falso e il vero del narratore inerziale*, Besa, Lecce, 2011, p. 21).

¹⁰ Per una utile ricognizione si veda da ultimo M. LOCATELLI, *Perché noir. Come funziona un genere cinematografico*, Vita & Pensiero, Milano, 2011, pp. 87 ss.

¹¹ Come bene mette in luce Alessandro AGOSTINELLI, *Una filosofia del cinema americano. Individualismo e noir*, Edizioni ETS, Pisa, 2004; il quale, alla fine del volume, si sofferma a specificare i diversi registri operativi di un “surgenere” noir che si sviluppa dalle nuove e irrisolte tensioni della società americana dopo la fine della guerra fredda (ivi, pp. 119 ss.).

¹² Una situazione che ricorda, fra l’altro, *La finestra sul cortile*, uno dei film più amati da Lynch, dove però abbiamo il punto di vista non di chi osserva ma di chi è osservato.

¹³ Per una puntuale ricapitolazione della storia – che entra nei singoli blocchi narrativi, senza la pretesa di «dipanare» l’enigma, anzi per «accettare la struttura circolare e le domande senza risposta che essa, per così dire, riavvolge su se stessa e rilancia all’infinito» – si veda A. MINUZ, *Strade perdute*, in *David Lynch*, a cura di P. Bertetto, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 90-108, 149-151).

diventato ormai “altro”. In questo passaggio, Fred altera il ricordo e insieme altera se stesso. Il suo corpo risponde alla rimozione della memoria, alterandosi, diventando Pete. Ma è un meccanismo che si avvita su se stesso, una spirale narrativa, con l’effetto – più volte sottolineato dagli esegeti di Lynch¹⁴ – di un nastro di Moebius: Pete, infatti, nel tentare la fuga con Alice che continua a sfuggirgli, riprende le sembianze di Fred, così riportando il film sui binari della prima storia, ma senza esaurire la sua, che si compie in parte con l’eliminazione dell’antagonista, Laurent, amante di Alice-Renée, per opera di Fred. Chiuso il discorso? Tutt’altro, a quel punto Fred, compiuto il delitto, riprende la via di casa, suona al citofono e annuncia: «Dick Laurent è morto». È il rovesciamento differito del “campo”/“fuoricampo” che si presentava all’inizio del film, allorché abbiamo ascoltato la stessa frase enigmatica all’orecchio di Fred, che era andato a rispondere al citofono di casa sua. Quell’omicidio avvenuto prima che il film iniziasse, si compie insomma alla fine del film, chiudendone la struttura in una circolarità temporale, così come accade nei sogni. Tutto chiaro? Molti tasselli sono da sistemare, diversi passaggi restano oscuri, ma il meccanismo paradossale del tempo diegetico/filmico che dà forma al racconto è evidente. Esso è ben diverso da quello proprio di altri generi – dal giallo al thriller allo stesso noir classico, per intenderci (un esempio ‘antologico’ per tutti: *Seven*) – che consiste nella logica progressione causale. Lynch mette in discussione, nel racconto di questo film (come di altri), la coesione logica dell’esperienza narrativa, ma non la possibilità di configurare un senso del suo vissuto. Il mistero si fa enigma, e viceversa; e il regista non ama risolvere né l’uno né l’altro, preferisce anzi che sia lo spettatore ad occuparsene,¹⁵ perché possa sentirsi parte del film, riconoscendo alla fine il fallimento della pulsione narrativa nell’ordinare e sublimare (o rimuovere) l’accaduto, e quindi lo ‘scacco’ finale del protagonista (e dello stesso spettatore).¹⁶

Il vero protagonista di questo film, come di altri, di David Lynch, non è Fred o Pete o una crasi di entrambi, ma lo spettatore. Il quale, chiamato a collaborare con il regista e a vedere da dentro il personaggio (dove

¹⁴ A cominciare da M. HENRY, *Le ruban de Moebius. Entretien avec David Lynch*, in «Positif», n. 431, 1997, pp. 8-13. Più che un ritorno su se stesso, il nastro indica un “rivenire a sé”, al punto di partenza, dopo aver compiuto percorso che sembrava parallelo (il nastro di Moebius, spiega Riccardo CACCIA, «mette in crisi la forma di rappresentazione spaziale euclidea, in quanto all’apparenza possiede due superfici, ma in realtà, percorrendo idealmente (o anche fisicamente) questo nastro ci si accorge che la superficie è una sola. Si ritorna per questo al punti di partenza avendo percorso la totalità della superficie», *David Lynch*, Il Castoro Cinema, Milano, 2004, p. 112).

¹⁵ Lo stesso Lynch dice in un articolo: «La narrazione ci può essere o meno, ma fondamentale la narrazione dipende dallo spettatore» (G. SCARDI, «Sono innamorato delle idee», in «Il sole 24ora», 55, 25 febbraio 2007). E giustamente Andrea MINUZ ci ricorda che «vi sono dei casi in cui l’intensità della cooperazione richiesta (cioè l’operazione che un testo attiva nel lettore/spettatore per potersi sviluppare e in qualche modo “chiudere”) può diventare un elemento di valutazione estetica dell’opera [...] *Strade perdute* rientra così in quei testi che inscrivono l’attività interpretativa al loro interno, come un valore specifico su cui fanno leva» (*Strade perdute* cit., 90-91, 93).

¹⁶ Non manca il ‘racconto’, almeno a livello discorsivo, bensì la sua conclusione. Questa non soddisfa le premesse (sia quelle di Fred, che cerca di liberarsi dell’omicidio, sia quelle dello spettatore, che si illude di assistere a un thriller o a un noir), semmai le disattende definitivamente, sigillandole con un enigmatico non-sense (Fred, al citofono, che annuncia a Fred che Dick Laurent è morto).

l'importanza dello "sguardo" e del suo punto di vista, anche in rapporto alla realtà sonora – 'udita' dal punto di vista del personaggio –, con effetti traballanti e distorsivi nelle soggettive, un uso particolare che ci fa pensare alla "soggettiva indiretta libera"¹⁷), a dividerne il mondo, deve *sentire* il personaggio, entrare nella sua mente, nel suo stato emotivo, che esplose fra incubi premonitori e coazioni allucinatorie, per giungere alla decifrazione, verso metà film, alla metamorfosi di Fred-Pete. Non è solo Fred che vaga nel corridoio buio di casa sua, in una tensione crescente fra quattro primi piani e quattro inquadrature in soggettiva, fino ai due *travelling* che chiudono il sogno, e non è solo Pete che cerca il bagno lungo i corridoi della villa di Andy che ha appena ucciso, ma è lo spettatore che guarda attraverso il loro sguardo – uno sguardo sospeso tra "soggettiva", "oggettiva" e una sorta di soggettiva-oggettiva¹⁸ – e finisce per assumere il loro punto di vista, catturando nel loro sguardo il suo proprio incubo. Al centro del racconto dei film di Lynch non è una storia o un problema o un paesaggio, ma quello che lo spettatore *sente* davanti a quella storia o davanti a problema o a quel paesaggio; e va da sé che uno spettatore di Lynch possa sentire più un film e meno un altro, a seconda forse della sua esperienza esistenziale.

Che cosa sappiamo dei personaggi (da dove vengono, cosa vogliono, dove vanno...)? E d'altra parte, che cosa sta narrando precisamente il film? Come è stata uccisa Renée, se davvero è stata uccisa? E perché? Quali sono le prove che inchiodano Fred, oltre alla videocassetta anonima? Rispondere a tali domande comporterebbe l'apertura di una serie di porte su altre dimensioni temporali, oltre il film che stiamo vedendo, in una profondità in cui è possibile immaginare delle prospettive 'esistenziali' extrafilmiche che giustificano le categorie etiche in base alle quali i personaggi agiscono. La maggior parte dei film di Lynch evita di varcare la soglia del proprio orizzonte.¹⁹ E anche in *Strade perdute* quanto sappiamo dei suoi personaggi lo sappiamo dal film che stiamo vedendo. Come figurine, essi appaiono tuttavia caratterizzati in rapporto al ruolo che svolgono all'interno della trama, privi di una dimensione temporale extrafilmica. Si muovono su una superficie vitrea ma opaca, vi scivolano sopra senza ostacolarsi a vicenda, anzi sovrapponendosi in maniera imprevedibile, perfino miracolosa. A Lynch importa "stuzzicare" lo spettatore, coinvolgerlo nel film perché lo finisca lui, gli dia senso e trovi, a suo modo, se occorre, il significato. E per attirarlo dentro, Lynch adopera una serie di collaudati stratagemmi tecnici – dai colori alla fotografia alla scenografia alle musiche – che danno la sensazione del pericolo imminente, della minaccia, e suscitano

¹⁷ Concetto che AGOSTINELLI mutua da Pasolini, per indicare la descrizione della «realtà attraverso lo sguardo dell'operatore che a sua volta guarda anche attraverso lo sguardo di un personaggio» (*David Lynch e il grande fratello...*, cit., p. 24). Dietro l'operatore, che non ha uno specifico peso semantico nel film, direi che quello sguardo è dello spettatore, trascinato – dal regista, tramite l'operatore – nel film.

¹⁸ Punto di vista che potrebbe essere riferito a un Fred in fase di sdoppiamento o al Mystery Man che sa e vede tutto o all'operatore/regista (e quindi allo spettatore) che abbandona lo spazio esterno della produzione ed entra nel quadro filmico.

¹⁹ «...cinema constructs a world rather than captures a pre-existent one: that what is comprehended as *real* in film is not exhausted by what in *visibile* and *audible*» (E. BRANIGAN, *Point of view in the Cinema*, Berlin – New York – Amsterdam, Mouton Publisher, 1984)

sospetto, apprensione, ansia, paura, angoscia.²⁰ Non solo, il regista si muove in direzione del genere, cioè di quel “noir” di cui si diceva prima, che non mira a scavare realisticamente nel trascorso vissuto o malvissuto, e però irrisolto, dei personaggi, a sviscerarne segreti e nascondigli della memoria cui un potente o un prepotente chiede il *redde rationem* (basti pensare alle differenze fra *Le catene della colpa* e *Blue Velvet*), ma porta l’attenzione su un tempo non lineare, in cui le tre dimensioni possono cambiare la loro successione liberando drammatici non-sense, entro uno spazio piatto, in cui la superficie (il significante), lucida ma impermeabile, evidente ma indecifrabile, conta non meno della profondità (il significato). Spazi e tempi organizzano i *corpi* dei personaggi, le loro metamorfosi e i loro sdoppiamenti, non in funzione di una struttura logico-narrativa lineare, consequenziale, ma di un “evento” terribile già accaduto ma che ancora accade nella mente del personaggio,²¹ la cui attività mnestica appare emotivamente impedita, e nella mente del suo spettatore, che si rifiuta di ammettere l’uxoricidio nella sua sfera privata, di darsene una ragione che non sia quella di fatto “impossibile” (che non vuol dire che nella realtà non accada).²²

Mettiamo, dunque, che l’argomento del film sia il “delitto passionale”. Lo ricaviamo non dai discorsi ma da una tonalità fondamentale che avvolge, con colori, luci, musiche, ogni sequenza, e marca ogni passaggio. Si comprende quanto sia difficile, spesso, riepilogare la trama di un film di Lynch, afferrando la loro coerenza (si pensi a *Mulholland Drive*) se la cerchiamo nello sviluppo logico-narrativo del ‘filmico’, invece che nella dimensione, più propriamente istintiva e viscerale, del ‘pro-filmico’. Un senso del torbido, in cui mescolano, in dosi diverse, malvagità e dissolutezza, tracima con una *allure* ammiccante nella raffinata fotografia che punta alla suspense; si esalta nella colonna sonora che ora sottolinea e rafforza scorci e raccordi narrativi, ora apre improvvise parentesi, simili a dei videoclip, che slacciano la struttura del film, la disarticolano, la amplificano, in una corsa infinita verso un finale che non va avanti ma torna indietro, alla sequenza d’apertura del film, e non mira né a sciogliere l’angoscia né a risolvere quesiti. Emblematica, pertanto, in *Strade perdute*, la visione della *Highway* che continua a scorrere, dai titoli di testa a quelli di coda, nella soggettiva puntata, negli occhi di Fred inseguito dai poliziotti, sulla linea di mezzera: tale visione attrae lo sguardo dello spettatore e insieme lo invita a distogliersi onde evitare l’autoipnosi, come se qualcosa di terribile stia ancora per accadere e, di là dal convenzionale *The End*, di là da questa storia bene o male raccontata, continuerà ad accadere, anche nella mente dello spettatore.

Salvatore Ritrovato

²⁰ «Il terrore autentico – spiega Lynch – non è dato dal buio assoluto, ma da quella condizione percettiva vicina al buio in cui si ha l’impressione di poter vedere a breve distanza e immaginare l’esistenza di un punto di fuga nell’azione» (cfr. P. CHERCHI USAI, “*Strade perdute*”, in «Segnocinema», n. 85, maggio-giugno 1997).

²¹ A proposito tornano giusti i richiami al saggio di Gilles Deleuze su Francis Bacon («Il problema non è più quello del luogo, bensì dell’evento... È proprio il corpo che si sforza, piuttosto che attende di fuggire. Non sono io che tento di fuggire dal mio corpo, è il corpo stesso che tenta di fuggire da...») nell’articolo di SARTINI e TABACCO (*Chiamarsi nel fantasma* cit., p. 208).

²² Cfr. M. BLANCHOT, *L’infinito intrattenimento* [1969], Einaudi, Torino, 1977, p. 63-64.