

RIFLESSI NEL GRANDE SCHERMO

Naufrago tra le immagini

Nell'intervista a Barney, David Lynch appare come un eccentrico sovvertitore dei valori tradizionali americani, attraverso i suoi fantasmi e le storie senza inizio e senza fine

di Roberto Escobar

«**M** angio la stessa cosa tutti i giorni per circa sei mesi, o anche di più», dice David Lynch, con l'aria di trovare la dieta non solo sensata, ma anche del tutto normale. Questa pratica alimentare, spiega, è «rassicurante... non ci sono sorprese». E certo non ci sono sorprese neppure nelle sue camicie bianche senza cravatta e ostinatamente chiuse fino all'ultimo bottone, o nelle sue idee politiche conservatrici e scontate, compresa la simpatia provata per Ronald Reagan e per la sua «immagine da cowboy». Sorprendente

I film rispecchiano le sue fobie: pieno di manie, è capace di mangiare per sei mesi la stessa pietanza per non aver sorprese e veste sempre uguale

semmai è che, nei film e nelle serie televisive, «il suo stile perverso sovverte i valori tradizionali americani». Così scrive David Powers, in un'intervista fatta a Lynch nel 2001, appena dopo l'uscita di *Mulholland Drive*, e che ora, insieme con molte altre, sta in *Perdersi è meraviglioso*, titolo che viene direttamente dalla paradossale capacità del regista americano di smarrirsi fra le immagini e le storie.

Certe idee narrative, confida a Powers, affiorano tanto dal profondo che «sembrano arrivare da fuori». Non conta quello che significano. Neppure conta che, in senso stretto e immediato, non significano, ma alludano e aprano. Non le si deve interrogare, spiega. Molto meglio è abbandonarsi alla loro profondità. «È così emozionante quando ci si innamora delle idee. Non c'è molto altro a cui pensare, se non provare ad addentrarsi il più possibile in quel mondo ed esser fedeli a quelle idee. In un certo senso ci si perde. E perdersi è meraviglioso».

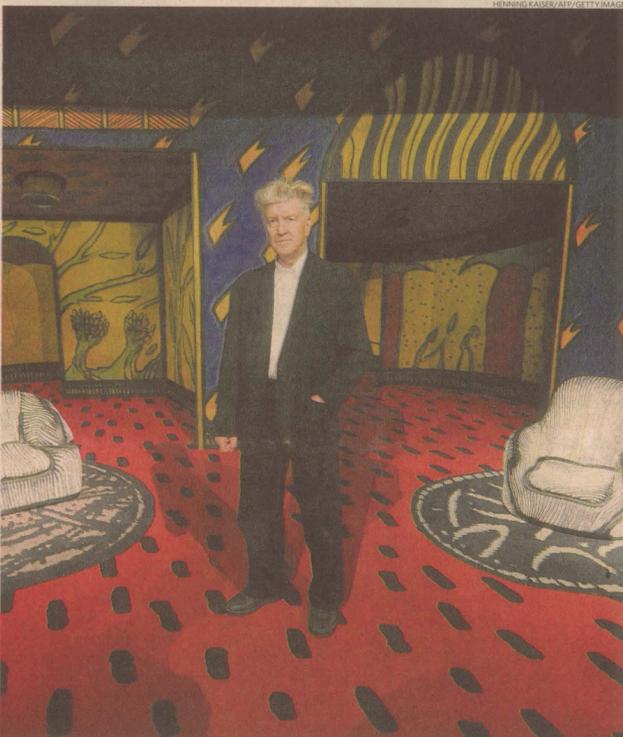
Mulholland Drive, per esempio, non ha avuto origine da una trama, da una storia

lineare e compiuta, ma da un'atmosfera, da un'immagine, da un luogo. Chi abbia guidato su quella strada poco frequentata di Los Angeles, spiega Lynch, sa che è «piena di coyote, di gufi, di chissà cos'altro».

È questo, il «chissà cos'altro», che riempie il film di mistero e meraviglia. Lo fa sin dalle prime inquadrature. Dopo immagini di uomini e donne sorridenti che ballano come in un musical degli anni 50, sullo schermo emerge luminosa la silhouette bianca di un volto di donna, Betty. Intanto, in soggettiva, la macchina da presa s'avvicina al rosso di un letto e di un cuscino. Le due ore che seguono sembrano non avere un tempo e uno spazio narrativi coerenti, definiti, ma solo aperti al possibile. Lynch si perde, e noi con lui. Alla fine, il cinema torna però su se stesso, a mostrare il rosso dell'inizio, come se tutto il film fosse contenuto nei confini di un'immagine: bocconi sul letto, Betty appoggia il volto al cuscino e si punta una pistola alla nuca. Qualunque cosa sia capitata fra le prime inquadrature e le ultime, qualunque sia il loro ipotetico significato, quel che resta è lo spazio minimo di questo gesto, il «chissà cos'altro» che riempie il suo attimo.

Qualcosa del genere vale anche per *Velveto blu*, girato 15 anni prima, e per *Inland Empire*, del 2006. All'inizio del primo, un uomo bagna l'erba di un giardino. In casa, l'immagine di una pistola riempie un televisore. Fuori, la canna dell'acqua si piega, si occlude, si gonfia. Con una mano l'uomo tenta di afferrare il dolore che gli urla nella testa. Poi, tra il verde dei fili d'erba e il nero di insetti che brulicano, la macchina da presa entra nel labirinto di un orecchio, e lì scopre fantasmi, rappresentazioni dell'abisso che squarciano la superficie. Nell'attimo di uno spasimo del sangue, il tempo e lo spazio del cinema - e delle sue storie che emergono dal profondo - si concentrano, si assottigliano, si perdono.

Quanto a *Inland Empire*, ad aprirlo è una lama di luce che attraversa lo schermo nero, da destra verso sinistra. Intanto, un rumore sordo e battente grava sulla platea, come se la luce venisse da un elicottero. O forse la luce e il rumore vengono da un vecchio proiettore cinematografico.



SVAGATO | David Lynch durante il vernissage di una mostra delle sue opere a Breuhl, vicino a Colonia, in Germania, nel 2009

IL PIRATA

di Mabuse

facebook.com/mabuse1922

TIVUCINEMASITI DA SCOPRIRE

<http://goo.gl/nSQRH>

«The Short Films of David Lynch» (1966-1996), una collezione dei suoi primi lavori, incluso «The Cowboy and the Frenchman»

<http://goo.gl/o2WHF>

«Rabbits» (2002), la serie completa. Protagonisti quei conigli antropomorfi che ritroveremo in «Inland Empire».

<http://goo.gl/ICyct>

Un melodramma grottesco? «Cuore selvaggio» (Wild at Heart, 1990), Palma d'oro a Cannes. Con Nicholas Cage e Laura Dern.

co. Ma potrebbe anche trattarsi solo di un'immagine tra le molte con cui Lynch gioca. In ogni caso, da quell'inizio prende vita un film che va avanti e indietro incoerente, fra storie che non finiscono e non iniziano. O al contrario: tra frammenti di una storia totale, dell'insieme di tutte le storie che il cinema da sempre racconta, e che riemergono dall'oceano dell'immaginario al pari di frammenti di navi che vi abbiano fatto naufragio.

È questo oceano lo stesso in cui Lynch ama perdersi, nonostante la sua paura di sorprendersi. O forse è la sua paura di sorprendersi che lo induce a perdersi, film dopo film. D'altra parte, perdersi è la condizione necessaria per ritrovarsi.

David Lynch, Perdersi è meraviglioso. Interviste sul cinema, a cura di Richard A. Barney, minimum fax, Roma, pagg. 440, € 17,00