

Inland Empire

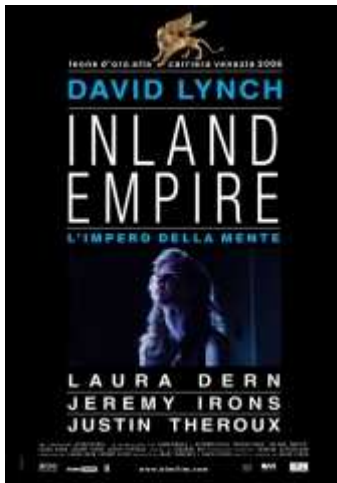
Studio Canal - USA, Polonia, Francia - 2006 - 172'

Soggetto, sceneggiatura, regia, montaggio: David Lynch

Musica di Angelo Badalamenti

Con Laura Dern, Justin Theroux, Jeremy Irons, Harry Dean Stanton, Julia Ormond, Scott Coffey, Krzysztof Majchrzak, Peter J. Lucas, Karolina Gruszka

sito italiano: <http://www.bimfilm.com/inlandempire/home.htm>



È il Lynch che ti aspetti, questo di *Inland Empire*. Lontano anni luce da quella "scappatella" che fu *Una storia vera*, rieccolo alle prese con se stesso e con tutte quelle tematiche, appunto, lynchiane che l'hanno reso nel corso della sua ormai lunga carriera un regista "di culto". Di che culto si tratta? Cosa c'è nel suo cinema, così personale, così - mi si passi il termine - onanista, così provocante i nervi e la pazienza e la sensibilità e l'intelligenza del pubblico, cosa c'è di tanto affascinante da stregare regolarmente migliaia di cinefili in tutto il mondo? Perché si va al cinema ad assistere alla passerella dei fantasmi di David Lynch? MISTERO - Ho citato *Una storia vera*, quanto di meno lynchiano ha realizzato il regista di Missoula, ma forse proprio in quel film del 1999 possiamo trovare la risposta: il mistero; come nessuno Lynch parla del mistero. Lì lo fece nella maniera più tradizionalmente narrativa,

raccontando linearmente una "storia vera", raccontandola attraverso una telecamera lontana dal soggetto, distaccata, che registra l'evento ma non dà giudizi né spiegazioni. Un vecchio che percorre centinaia di miglia guidando una motofalciatrice da giardino per andare a casa del fratello che non vede da decenni solo per poter stare almeno una sera con lui ad osservare le stelle. Non è un fatto misterioso, questo? Non è, ancora una volta, il soffermarsi sul mistero di come la vita, le nostre vite, quelle di ognuno di noi, quelle che ci appaiono retrospettivamente tanto lineari, consequenziali, libere, siano invece attraversate, intersecate, deviate, da vite altrui, ed in particolare dalle vite dei nostri doppioni - uomini e donne - che hanno qualcosa di noi, a volte qualcosa di incredibilmente nostro, che ci appartiene, o ci apparteneva, e che ritorna, lo si voglia o meno, ritorna a parlarci, a chiamarci, a turbarci? Il ritorno e il rimorso. Il cinema di Lynch, anche in *Una storia vera*, è quindi sempre la rappresentazione di un *mistero*, e precisamente il mistero di un *io* scomposto e proiettato negli altri, una nostra eco che esce da noi, viaggia attraverso gli altri, e torna a noi deformata, pronta a sconvolgere la nostra guida sicura nella vita.

INIZIAZIONE - L'antropologo Arnold van Gennep (1873 - 1957) è entrato nella manualistica dell'antropologia culturale per la sua celebre analisi del c.d. "riti di passaggio". Van Gennep distinse in tali riti tre momenti: una prima fase di *separazione* dal contesto sociale di appartenenza; una fase *liminare* (o marginale), nella quale l'individuo è sospeso in una sorta di limbo avendo perso la condizione originale ma non avendo ancora raggiunto quella finale; la fase terminale di *aggregazione*, nella quale l'individuo è inserito in un gruppo con un nuovo status. La fase liminare risulta la più delicata, quella dove ogni riferimento vecchio è perduto e nessun riferimento nuovo è ancora stato costruito. Nella filmografia di Lynch mi sembra di poter distinguere un gruppo di film che narrano per grandi linee il processo di iniziazione ed un secondo gruppo che, dell'iniziazione, si soffermano esclusivamente sulla seconda fase, quella liminare. Nel primo gruppo abbiamo: *Elephant man* - una iniziazione fallita alla vita "normale"; *Dune*, *Velluto blu*, *Cuore selvaggio* - iniziazioni riuscite alla vita adulta; *Una storia vera* - iniziazione alla morte. Il secondo gruppo rappresenta lo sconvolgimento tipico della fase liminare, quel punto da cui non si può tornare indietro ma oltre cui ancora non si può andare, quel punto dove non sai più chi sei. È il gruppo del ritorno e del rimorso, della reiterazione, dei cerchi e delle spirali. È il gruppo dove la mente

cancella e impera. È il gruppo di *Eraserhead*, *Twin Peaks*, *Fire walk with me*, *Strade di fuoco*, *Mulholland Drive*, *Inland Empire*, ovvero inconscio, confusione, inenarrabilità.

RITORNO E RIMORSO - *Inland Empire* è un catalogo delle forme e dei temi cinematografici lynchiani (e anche degli attori e attrici di Lynch). Ma non c'è proprio "tutto" Lynch: *Elephant man*, *Dune*, *Velluto blu*, *Cuore selvaggio*, *Una storia vera*, rappresentano tutti, a loro modo, episodi a parte, divagazioni da quello che mi sembra essere il percorso centrale della cinematografia di Lynch, quello che mi piace chiamare della circolarità, della spirale, del ritorno e della reiterazione, del rimorso. *Inland Empire* è l'ultimo film di "questo" Lynch, il Lynch che nasce ingenuo e spontaneo - come un bambino - con *Eraserhead*, che inizia a giocare con *Twin Peaks* e *Fire walk with me*, che cresce, matura e ragiona con *Strade di fuoco* e *Mulholland Drive*. I sottotitoli delle versioni italiane danno credito a questa mia lettura: si parte da *La mente che cancella* (*Eraserhead*) e si finisce - o si torna a casa - con *L'impero della mente* (*Inland Empire*). Il cerchio è chiuso e dopo *Inland Empire* non ci potrà essere mai più qualcosa di "questo" Lynch. Dovrà parlarci, se vorrà ancora parlarci, con altri linguaggi. Magari tornando a raccontarci "storie vere", e a raccontarcele facendoci credere - illudendoci e illudendosi - che la vita è lineare, che nella vita siamo liberi di scegliere, o addirittura di fuggire. Che possiamo ignorare i ritorni e i rimorsi.

MATRIOSKE, FRATTALI E DONNE - «A Hollywood le stelle creano i sogni e i sogni creano le stelle». È una battuta di William H. Macy tratta da *Inland Empire*, dalla fase iniziale del film, ed è probabilmente la migliore chiave di lettura (ammesso che Lynch possa essere "letto") per addentrarsi nell'ennesimo delirio lynchiano. Stelle del cinema e sogni: *Inland Empire* è un discorso sul cinema e sulla vita, sulla vita come cinema. Non più la metafora vita-teatro ma vita-cinema, o vita-schermo, e quindi la lettura "esistenziale" abbandona l'idea della vita come rappresentazione di un ruolo per abbracciare la più post-moderna concezione della vita come simulacro e feticcio, registrabile, proiettabile, osservabile. Non c'è nessun piano narrativo in *Inland Empire* - dei tanti che compongono il film - che non sia *film*. Film nel film nel film: c'è sempre qualcuno seduto che osserva una vita proiettata attraverso uno schermo. Come un gioco di matrioske, ogni film è contenuto da un film più "grande" e alla fine esci dal cinema con il dubbio che qualcuno, dotato di perfido telecomando, stia "vedendo" te. Matrioske, quindi, ma ancor di più frattali: *Inland Empire* è un frattale cinematografico, ove ogni più piccolo frammento del film riproduce la struttura narrativa dell'insieme più grande. E, infine, è un film di donne e sulle donne. Tutte le donne di Lynch, del suo e del nostro immaginario: donne che hanno figli, donne che non possono avere figli, donne che amano i loro mariti, donne che tradiscono i loro mariti, donne puttane, donne che si innamorano, donne che vengono illuse dagli uomini, tradite dagli uomini, picchiate dagli uomini, donne che lottano e si difendono, donne "leggere", che allietano la vita, che ridono e ballano. Mancano solo le sante e di questo gliene siamo grati.

PRESUNZIONE ED IRONIA - Non è sano narrare Lynch, non è giusto narrare *Inland Empire*. Non si può narrare attraverso una verbalizzazione che si avvale di logica e linearità ciò che è scomposto in forme illogiche e non lineari. Chi non ha mai avuto a che fare con Lynch non si avvicini a questo film, ne resterebbe scottato. Chi, invece, è già iniziato, troverà il Nostro in gran forma, lo vedrà giocare come mai con se stesso, con la sicurezza e la presunzione che appartiene solo a chi - a torto o a ragione - è convinto di essere un "grande". Un Lynch talmente "maturo" da rasentare il "guasto". L'equilibrio lynchiano tra narrazione e antinarrazione, tra logica cartesiana e logica onirica, viene qui a cadere a favore del secondo polo: tre ore di vero "delirio" lisergico con l'evidente risultato di assistere ad un prodotto più complesso e, inevitabilmente, meno chiaro e compatto di qualunque altro precedente - eccezion fatta per *Eraserhead*, di cui *Inland Empire* mi sembra in qualche modo il "pronipote". Il limite principale del film sta in un sottofondo di lucido autocompiacimento che reitera quando non ce ne sarebbe bisogno, che autocita sino a stancare. Consapevole di questo, Lynch immette forti dosi di leggerezza ed ironia, si prende in giro, come nella scena finale quando estrae dal suo cappello da mago nientemeno che Nastassja Kinski (la

"sorella del *fantasma*"): priva di una gamba la vediamo camminare (forse ha assistito alla proiezione del film) e affermare direttamente alla telecamera «bello!». Ma l'antidoto si rivela pericoloso quanto il veleno che dovrebbe combattere: prendersi in giro è sempre un modo per stare al centro della scena.

A.XX°N.N. - Per il resto, direi un *Strade perdute* all'ennesima potenza. Tre i piani narrativi, le "storie" che attengono ad una coerente dimensione spazio-temporale - quattro, se si conta anche la metaforica, metacinematografica, metanarrativa stanza dei conigli (ripresa dal serial *Rabbits* che Lynch ha diretto per il proprio sito a pagamento). In primo luogo abbiamo *Inland Empire*, il "nostro" film, che per convenzione (come ogni film) narra una storia "vera", una soggettiva su cui dovrebbe poggiare qualunque ulteriore costruzione. Di questa storia Laura Dern è la protagonista, una attrice di Hollywood di nome Nikki Grace che sta per girare un film insieme all'attore maschile Devon Berk (Justin Theroux). Il film nel film - intitolato *Il buio cielo del domani* - è il secondo piano narrativo, ma per lunghezza e presenza è di gran lunga il primo. Di questo film si viene a sapere essere un remake di un vecchio lungometraggio tedesco (intitolato *47 - siebenundvierzig*) mai terminato per la morte misteriosa dei due attori protagonisti. Il lungometraggio mai terminato è il terzo piano narrativo, reso con colori sepiati ed in lingua originale polacca, ed è a sua volta basato sul soggetto di una vecchia storia "vera" (o una leggenda) di origine polacca, storia che ha a che fare con polacchi e zingari e puttane e circhi. Le vicende si mischiano, si intrecciano e si richiamano sino al momento che - proprio quando in quel richiamarsi tra loro ti sembrava di aver trovato una timida chiave di lettura - si disconoscono l'una con l'altra. Ma le analogie permangono, stimolano un bisogno di razionalizzazione, mi spingono a tentare - pericolosamente (e confusamente) - una narrazione.

	IL PARTNER TRADITO	AMANTI		LA PARTNER TRADITA
		LEI	LUI	
1° PIANO NARRATIVO (<i>Inland Empire</i>)	(Peter J. Lucas)	Nikki (Laura Dern)	Devon (Justin Theroux)	---
2° PIANO NARRATIVO (<i>Il buio cielo del domani</i>)	(Peter J. Lucas)	Susan (Laura Dern)	Billy (Justin Theroux)	Doris (Julia Ormond)
3° PIANO NARRATIVO (47)	Crumpy (Krzysztof Majchrzak)	(Karolina Gruszka)	(Peter J. Lucas)	(Julia Ormond)

SALDARE IL CONTO - Il tema comune è una tragica storia d'amore, un tradimento che un uomo e una donna consumano ai danni dei loro rispettivi partner. La donna che tradisce è sempre il fulcro delle varie narrazioni: il partner tradito la picchierà a sangue e le ucciderà l'amante; inoltre sarà minacciata di morte dalla moglie dell'amante (Julia Ormond). Il tutto viene vissuto in una mente, quella di Nikki (Laura Dern) che nell'interpretare il ruolo di Susan che tradisce il marito (Peter J. Lucas) per Billy (Justin Theroux), finisce per confondere i piani del "reale" e tradire il suo "vero" marito con Devon Berk, l'attore che interpreta Billy. Ma questo è probabilmente già accaduto nel film tedesco-polacco in cui i due attori protagonisti sono stati misteriosamente assassinati. Tale continua attualizzazione sul piano della "realtà" (primo piano narrativo) di una vicenda "non reale" (un soggetto cinematografico) è l'inspiegabile sortilegio - il *mistero* - che plasma le quasi tre ore di *Inland Empire*. È la vicenda "matrice" che fa da soggetto, la storia polacca, che sembra permeare - stregare - ogni tentativo di riproduzione filmica dell'atto. Qualcosa di quella vicenda è irrisolto, inquieto, chiede giustizia. «Il cavallo torna alla sorgente»; «Un conto deve essere saldato»: sono battute ricorrenti nel film che indicano ancora l'immagine del cerchio, del ritorno, il concetto di una

necessità che - anche attraverso il tempo - le cose debbano tornare, chiudersi, ma chiudersi nel senso di appiarsi, chiudersi in maniera "giusta", armonica, etica direi. In sospeso, dalla vicenda polacca, c'è un amore tragicamente annientato col sangue (di lui), amore che ora esige la riscossione del debito, cerca "giustizia". Ed ecco quindi il Lynch "poeta" di *Inland Empire*, cantore di un amore epico e cavalleresco (già presente in *Cuore selvaggio*), un amore che sfida la morte e soprattutto sfida il tempo, un amore troncato violentemente e che ora affida allo scorrere del tempo le speranze di un ritorno, una rinascita, un "lieto fine". Ma il tempo lo sfidano anche il "male" e la vendetta: come già in *Strade perdute*, anche qui c'è un "burattinaio" che tira i fili, una manifestazione ambigua ed inquietante del "cerchio del destino" che attraversa indisturbato i piani temporali. In *Strade perdute* fu lo splendido Robert Blake (l'uomo in nero), in *Inland Empire* appare nella veste di Crumpy, il polacco (un grande Krzysztof Majchrzak) chiamato anche "il fantasma", personificazione maschile della vendetta, l'ansia di vendetta per il tradimento d'amore subito, un'ansia che trapassa il tempo, che «cerca un ingresso»: nella vicenda polacca Crumpy era l'ex della alter ego di Susan (Karolina Gruszka), era colui che roso dalla gelosia le uccideva il suo nuovo amore. Al termine del film, Nikki-Susan ucciderà Crumpy il polacco e in questo modo chiuderà il cerchio, riscuoterà il debito, ristabilirà un ordine. Ma non basta, e qui la retorica di Lynch crea un lieto fine onirico e maestoso: Susan dona (tramite un bacio) alla sua "antica" alter ego il proprio marito - Peter J. Lucas -, che è il "proprio marito" nel secondo piano narrativo, il film nel film, ma è anche lo stesso attore che nella vicenda polacca interpretava il ruolo dell'amante che veniva ucciso da Crumpy; le dona il marito e le dona un figlio: giustizia è fatta e il lieto fine hollywoodiano è rispettato.



IL PIÙ POETICO - Tornano le tecniche dell'inquietudine tipiche di Lynch: i piani-sequenza in ambienti quasi privi di luce, i primissimi piani di visi deformati, ora allungati, ora sfocati, sempre afferenti all'incubo, il vibrare improvviso e inquieto di un qualunque punto luce, generalmente luce bianca, che comunica l'imminente ingresso di un'altra dimensione, di un diverso spazio-tempo, gli improvvisi e allucinati flashback, l'uso spettrale dei suoni. Tecniche, tutto sommato, che nell'era degli effetti speciali appaiono quasi primitive, eppur sempre efficaci. Resta poi l'estetica

fotografica e pittorica lynchiana, quella onirica e psichedelica che dà vita ad immagini di una bellezza e di una pulizia formale tali da confrontarsi direttamente con quelle del cinema di Kubrick (*Shining* mi sembra un buon termine di confronto; tra l'altro in *Inland Empire* c'è la stanza 47 che cita la stanza 237 dell'Overlook Hotel). E infine un discorso, quello di Lynch, che per quanto personale, impalpabile, incomprensibile, sfuggente ed inenarrabile sia, sa prenderci nella pancia e nella testa, sa entrarci nel corpo e scavare, lentamente, sino a costruirsi una nicchia in cui vive e da cui, come ogni mistero irrisolto, ritorna su. Mi sbilancio: il più bel film di Lynch, o almeno il più poetico.